افتتاحيـــة

عذابات الإبـــداع

يواجه المبدع الحصيف المتمرس طائفة من العثرات والعوائق التي تحول بينه وبين إنجاز مشروعه الفني. ومرد ذلك إلى أن الإبداع عملية معقدة وشاقة تحتاج إلى صرف طاقة نفسية وفيزيائية هائلة لتغدو مؤثرة وفاعلة، وذات جدوى اجتماعية وإنسانية عميقة؛ فالإبداع الحقيقي ما هو إلا صراع عنيف ومجالدة قاسية للتغلب على المعوّقات التي تعترض الكاتب، وتكبح عزيمته في استئناف جهوده على طريق تجسيد الواقع الموضوعي؛ مما يتسبب له ببعض الإخفاقات العنيفة، التي تتطلب بذل أعتى المكابدات لاقتحام الحواجز وتذليل العقبات الكؤود، والوصول إلى الغاية المرتجاة من عمله الإبداعي. هذه الطاقة الغامرة والجهود المنهكة التي يسفحها الكاتب لإنقاذ إنتاجه من الخفوت وعدم الإبهار، وهزال المقصد الفني تسمى عذابات الإبداع. هذه العذابات يعاني من حرقتها سائر أطياف المبدعين في شتى حقول المعرفة الإنسانية، حتى أولئك الذين يعلنون عن عدم معايشتهم لهذه الحالات، وأنهم يبدعون بيسر وسهولة، وبدون شقاء أو تعب، فمثل هؤلاء لا يستشعرون حلاوة الإنجاز، والمتعة الفائقة التي تصدح في جسومهم وعقولهم عند تخطي العراقيل التي تعترض سبل إتمام أعمالهم الإبداعية.

وهم اللامشقة ودفع كلفة الإنتاج الفني الذي ينظّر له البعض لا يتفق وواقع الأمر واعترافات المبدعين أنفسهم، إذ لا وجود لمبدع لم يصطدم بمصدات وأسيجة في طريق بلوغ لب الفكرة ومواءمة التعبير عنها، ولم يعانِ ثقل الوصول إلى القصد الإبداعي بوسائل مكافئة لهذا الهدف، وهو يعبّر عن عجزه وعدم رضاه إما عن طريق إعادة ما يكتبه مراراً، وإما أن يلجأ إلى تمزيق مخطوطته ويحاول الكتابة من جديد.

وممن قيل أنهم يبدعون بسهولة وطواعية.. وبلا نصب أو تجشم للصعاب: رافائيل وموزارت وغوته وتولستوي وغيرهم. لنقرأ ما يقوله غوته في هذا الصدد: «معظم الناس يعتقدون أن الأقدار دلّلتني. أنا لا ألوم قدري، ولا أشكو مصيري. لكن، من حيث الجوهر، لم يكن هناك شيء في طريقي سوى العمل المضني، وأستطيع القول الآن، وأنا أتجاوز الخامسة والسبعين من عمري، أنني لم أعش مستمتعاً بحياتي أكثر من أربعة أسابيع. وبالدقة، كنت دوماً كمن يحاول أن يزحزح صخرة، لكنها تعود إلى مكانها ثانية، وكان لا بد من إعادة المحاولة من جديد». وأما تولستوي فيرى أن: «الإبداع كالولادة، إذا لم ينضج الثمر فلن يخرج المولود إلى الوجود، ولا يخرج إلا بعد معاناة ثقيلة ومجاهدات مؤلمة». وكان بودلير يشكو مرَّ الشكوى من جراء مغالبته للفكرة، ورفعها من الأرض إلى دنيا التنفيذ، وإلباسها بالزي المناسب والتعبير عنها بالأسلوب المكافئ. وهذا الأمر أقلق فلوبير الذي كان يكابد مختلف ألوان رعب الأسلوب ومقاومة الكلمة، ويشير إلى صعوبة نقل ما هو غامض

ومعتم بالكلمات، وانتقاء الكلمة الدقيقة الصادقة والوحيدة التي تعبر برهافة ودقة ووضوح عن الفكرة.

تنتج عذابات الإبداع عن إحساس الكاتب بعدم قدرته على العثور على المفردات المطابقة للفكرة، وتجاوز هذه الحقيقة يحتاج إلى عمل قاس وعنيد لجلاء دقائق الواقع المتغير.

لكن، من أين تأتي هذه المعوقات؟!

الإبداع من حيث طبيعته- صراع حاد للانتصار على الجمود والخمول والأحمال الثقيلة. والفنان الرائي يعي أن لا وجود لأي فكرة لا يمكن العثور على مكافئ تعبيري لها، والتقاط الكلمة المناسبة التي لا بديل عنها لتجسيد الفكرة، وإزالة التعارض الطبيعي بين الشكل والمضمون... بين القصد والتنفيذ... بين الفكرة والمفردات المطابقة لها.

ما أن يشرع الكاتب في تدبر مقصده الفني وسبل إنجازه حتى تنثال عليه الهموم، وينتابه القلق الصارخ، وتعبث به الحيرة. ويستولي على خلده التردد والإرباك، وأول ما يثقله هو عبء مادة فنه، وهذه المادة لغز عميق ذو قوة مقاومة صعبة الانقياد، لا يكبح جماحها ويقوى على التوفيق بينها وبين إنفاذ القصد سوى مبدع مجرب ذي خلفية فكرية واجتماعية متينة، لديه العزيمة والإرادة الكافية لأن يغرق في عمله، ويجاهد في سبيل إكماله وإنجازه. أي عنده المقدرة التامة على تذليل حقائق الحياة الفعلية وإخضاعها للتجسيد الفني.

تنصبُّ أولى انشغالات الكاتب على كيفية التعامل مع خامة عمله.. أي رصد مادة البحث من طوايا الانطباعات الحياتية المتكاثرة، واصطفاء المؤثر منها، الذي يخدم غرض بناء الأثر الفني المطلوب. وهنا يفاجأ بتشتت أطياف المعطيات والانطباعات التي قد تفضي به إلى الضياع، وعدم المقدرة على الإمساك بالجوهري، الذي يؤسس لتدشين العمل وإنجازه. وهذا الأمر لا يمر بسهولة، وإنما يتأتى بمشقة وعمل دؤوب وتأمل نافذ. وتأتي بعد ذلك مرحلة تأويل الخامة المنتقاة، وتقييم أهميتها وضرورتها لتجسيد فكرة العمل ومقصده. وهذه المرحلة أيضاً تحتاج إلى نفاذ نظر ومعرفة معمقة، ودرس دقيق كي يكون التقييم والتأويل على مستوى رفيع من إدراك غايات المنتج الفني.

والمرحلة الأخيرة، وهي أخصبها وأهمها، هي تجسيد المادة المنتقاة والمدروسة بوسائل الفن... أي التجسيد الشعري لمقصد الكاتب، وتتجلى هنا الفجوة ما بين الفكرة وسبل التعبير عنها، حيث يبدأ الكاتب بالشكوى من عدم العثور على الأدوات والوسائل المكافئة لمقصده الفني. وتظهر صعوبة هذا الأمر أثناء البحث عن الكلمة المناسبة للفكرة القائمة في ذهن المؤلف، ومن خصوصية المفردة الشعرية وتعدد محمولاتها الكفيلة بتحقيق المهمة وإنجاز الغرض والمقصد الإبداعي، وأي قصور أو عدم تقدير في مهمات التجسيد اللغوي يدفع بالكاتب إلى اليأس وكأنه ارتكب جناية أو فعلاً شائناً. هذه هي بعض معوقات الإبداع التي يمكن أن تقيد الكاتب أو تثنيه عن الاستمرار في عمله إذا لم يمتلك الإرادة والتصميم، والعزم الأكيد على عدم التوقف مهما كانت الكلفة غالية.

الكتابة- هي عملية مغالبة الكاتب للعوائق المتعددة والمشتتة، وهذه الغلبة تولد لديه البهجة والمتعة التي يسعى إليها الفنان الحقيقي. هذه المجالدة المعقدة والموجهة إلى تجاوز العقبات تتطلب تطويع أحاسيس الفنان وعقله وإرادته لقهرها والانتصار عليها، والسير بخطئ وئيدة بدون توقف لإنجاح مشروعه الإبداعي.

د. حسين جمعة

الدرس الأدبي المقارن: ملاحظات مصطلحية

د. عباس عبد الحليم عباس

لقد امتلك حقل الدراسة الأدبية المقارنة جهازه المفاهيمي الخاص، حتى بدا لكثيرين من الدراسيين أنَّ مصطلحات هذا الحقل باتت مستقرة وواضحة الدلالة، وآية ذلك ما أنجزه الباحثون المقارنون من بحوث ودراسات تعاملت مع منظومة مصطلحات الدراسات المقارنة دون توقف عند مفاهيمها، أو تأمل لمضامين هذه المصطلحات المستخدمة على الأغلب.. غير أنَّ الوقفة المتأملة عند حالة هذه المنظومة المصطلحية في حقل الدراسات الأدبية المقارنة، بعد ما يزيد عن قرن من الزمان مضى على نشأة (الأدب المقارن) تظهر أن جهاز المصطلحات التي يقوم عليها هذا الحقل لم تستقر عند دلالات معينة، ولا تقف عند حال واحدة.. وأنَّ العديد منها لا يزال في مرحلة تحوّل وتغيّر مستمرين، لدرجة أنّ بعض مصطلحات هذا الجهاز بات يحتضر ويكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة، وبعضها الآخر لا يزال في دورة حياة وتوالد مستمر حتى اللحظة. وإن أيّ دراسة لهذه المسألة لا بدّ ستضع أيدينا على الحدود الأساسية لجهاز المصطلحات والمفاهيم في الدرس المقارن، وستمكننا من تصحيح الخطأ وسوء الفهم الذي اعتور دلالة عدد من مفردات هذا الجهاز، زد على ذلك أنّ مثل هذه الدراسة ستمثل مدخلاً جوهرياً، ومهاداً ضرورياً لصناعة معجم متخصص لمصطلحات الأدب المقارن، وهو ما تفتقر إليه المكتبة العربية حتى الساعة. كما أنّ مثل هذا التفكير بعمل معجم متخصص في هذا المجال سيحول دون اختلاط المفاهيم التي تدور في حقول مقارنة مختلفة، إذ إنَّ قضية المقارنة ظهرت كمنهج بحثي علمي في ميادين غير الأدب، في مراحل مختلفة من القرن التاسع عشر ، كما في علم الأديان المقارنة ، وعلم اللغة المقارن، والفلسفة المقارنة، وغير ذلك.

إنَّ من أهم مبررات هذه الدراسة هو اعتقاد الباحث بأن أبرز الخلافات بين مدارس الأدب المقارن هي خلافات مفهومية، أي خلافات تنبع من فروق في وجهات النظر وزواياه باتجاه طبيعة المقارنة واختلاف دلالتها من شخص إلى آخر، ومن بلد إلى بلد، فعلى سبيل المثال كان «الاعتقاد بكلية الظاهرة الأدبية هو ما يسم المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، في مقابل مدرسة رئيسة أخرى هي المدرسة الفرنسية. ومن أهم ممثلي هذه المدرسة الأمريكية (رينيه ويلك) الذي وجّه في منتصف هذا القرن نقداً صارماً لبعض المفاهيم والإجراءات المنهجية التي يقول إنها أدت إلى الكثير من التعقيدات والعوائق البحثية في الدراسة المقارنة مثل: التفريق المصنوع بين الموضوع والمنهج، والمفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، والنزوع نحو الوطنية الثقافية.. ففي هذا يكمن ما يسميه ويليك : (أزمة الأدب المقارن) وهو يدعو إلى تجاوز هذه الأزمة بإلغاء التمييز مثلاً بين (الأدب المقارن) وما يسميه (الأدب العام) وما إلى ذلك من مفاهيم وإجراءات مصطنعة»(1).

ولا شك أنَّ هذه الأزمة تعود في جوهرها إلى أزمة مفاهيم، أو نوع من التغاضي عن تشكّلات المفهوم واختلافاتها الناجمة

◄ باحث وأكاديمي أردني في الجامعة العربية المفتوحة – عمّان.

عن رحلة المصطلح ذاته عبر الزمان والمكان. فكل المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية المقارنة دخلوا في جدلٍ كبير حول مصطلح (الأدب المقارن) نفسه، وبسبب من تعدد المدارس الأدبية التي عاينت هذا المصطلح، من فرنسية وأمريكية وروسية، وألمانية وسلافية، وعربية في الآونة الأخيرة.. كانت زوايا النظر المختلفة للمصطلح تحمل في طياتها هذه الحاجة إلى الجدل، أو ما أسماه ويليك (الأزمة !) وهذا كان له انعكاساته الواضحة – بطبيعة الحال – على ما تولد عن المفهوم العام للأدب المقارن، من حقول مفاهيمية أخرى، كالمفاهيم المركزية المتداولة في نظرية المقارنة، مثل: التأثير، والتأثر، والتناظر، والتناص، والتلقي، والتثاقف وغير ذلك..

وسيتخذ البحث بعض المصطلحات المركزية المشار إليها نموذجاً لتوضيح أطروحته الرئيسية، وليكن مصطلح (التأثير) literary influence مثلاً جيداً في هذا الإطار. فالتأثير أحد أكثر المصطلحات دوراناً في البحوث والدراسات المقارنة، برغم قلّة ذكره في معاجم المصطلحات الأدبية والنقدية، ولو اطّلعنا على أحد التعريفات الواردة للمصطلح، كما ورد في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) الذي يسّجل ما يأتي عن معنى (التأثير الأدبي)(2):

تقبّل سلطة رمزية، لنص سابق، أو معاصر.

الخضوع لنزعة أدبية، أو تيار عالمي.

الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية، تحكم علاقات القوى التي تخضع لآداب الدول الكبرى آداب الدويلات الصغرى.

فيما يحدد معجم آخر مفهوم (التأثير الأدبي) بقوله: «لكل أدب أو أديب شخصية فنية متميزة ذات خصائص بارزة سواء في بنية الجملة أو المفردات، أو طريقة الأداء، أو نوعية الموضوع. وقد يتأثر الأديب بغيره في كل شخصيته، أو في جانب من أعماله . وقد يكون التأثر بين المتعاصرين، أو بين أديب وأديب في عصر سابق ، كتأثر طه حسين وشفيق جبري بالجاحظ، أو تأثر شوقي بالمتنبي، أو قد يكون التأثر جانبياً وقد يفوق وقد تشيع الخصائص الفنية لإحدى المدارس في عصر من العصور، كشيوع الرومانسية في الوطن العربي. فيتأثر بعض الأدباء بها كعلي محمود طه. أو يتوافد جنس أدبي على قطر من قطر آخر، فيحذو بعضهم حذوه، كمسرحيات شوقي وتوفيق الحكيم، وأتباع القصة القصيرة ، والرواية، والمقالة»(3).

وبسبب من هذا الاتساع في مفهوم التأثير الأدبي، وبعض الاختلاف في مضمونه من تعريف لآخر تختلف استراتيجيات التطبيق في المقارنات الإجرائية بين المقارنين أنفسهم، وكذلك فإنّ مفهوم (التأثير) يخلق إشكالية مهمة بين الدراسين والباحثين المقارنين حول تبعات التعامل مع هذا المصطلح، بمعنى أنه لا يحدد للدارس اتجاه بحثه، إذا ما كان تاريخياً أم نقدياً، ومن هنا فإنّ: « الهجوم على مفهوم التأثير هو في جوهرة مطلب الإعادة تقنين العلاقة بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي.. وقد أعلن رينيه ويليك أنّ التأثير بوصفه تعبيراً عن العلاقات الفعلية يقتصر بالضرورة على الجوانب الخارجية ويقف ضد أي فهم حقيقي لطبيعة الأدب نفسه. ويصر على أنه ليس ثمة اختلاف منهجي بين تأثير إبسن على شو، ودراسة تأثير وردزورث على شيلي. ليس ثمة ما يميز بين دراسة تأثير شكسبير في انجلترا القرن الثامن عشر و فرنسا القرن الثامن عشر. والأدب المقارن بهذا التعريف الضّيق، لا يسمح لنا أبداً أن نحلل عملاً فنياً ما، أو حتى نفسّر ولادته الكلية، لأن هذه لن توجد أبداً في علاقاته الخارجية فقط»(4).

فإذا كانت دلالة مصطلح (التأثير الأدبي) كما توردها بعض معاجم المصطلح الأدبي، لا تبرز بوضوح هذا التجاذب بين التاريخية والوثائقية من جهة والنقدية التحليلية من جهة ثانية، فإنّ واقع التطبيق العلمي للمصطلح يظهر بجلاء، هذا التنازع المشار إليه، لتظهر أمامنا صور زئبقية رجراجة من فهمنا للمصطلح، وأشير هنا إلى نموذجين اثنين لتطبيق

مفهوم التأثر والتأثير في دراستين مقارنتين، أولاهما لمحمد غنيمي هلال ضمّنها كتابه الرائد (دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر) يناقش فيه (أثر الثقافة الفرنسية في مسرحية شوقي: مجنون ليلى) مبينا أن مصطلح الأثر والتأثير يتضمن بعدين أساسين هما : البعد التاريخي، والبعد الفني، ففي الجانب التاريخي يسرد محمد غنيمي هلال الوقائع التاريخية المعروفة عن إقامة شوقي في فرنسا، قائلاً: «لقد كان تأثير الأدب الفرنسي في مسرحية شوقي التي نعالجها عميقا متعدد النواحي، وقد قضى شوقي نحو ثلاثة أعوام في فرنسا (1887-1891) منها عامان في باريس. وفي مدة إقامته في (مونبلييه) كان يتردد من وقت لآخر على باريس أيضاً لمشاهدة مسارحها. وفي تلك الفترة كان المذهبان الأدبيان السائدان هما : الواقعية و الرمزية ، إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية الخالدة التي تعرض دائماً في المسارح الكبيرة.. ثم كانت تعرض في تلك المسارح وغيرها بعض الروائع الرومانتيكية. أما الرمزية فلم يفكر شوقي في الاستفادة منها في التأليف المسرحي، لأن الجمهور المصري لم يكن ليتقبل نوع مسرحياتها الذهنية في عهد طفولته المسرحية»(5).

ومع أن هلال يجعل المضمون التاريخي لمفهوم (التأثير) من باب تحصيل الحاصل إلا أنه يجعل من المفهوم الفني قضية جوهرية، ومسألة واقعة في صلب التطبيق العملي والتحليلي للمصطلح، بل هو هدف دراسة التأثير بين أديبين وغايته الأساسية، وهو آلية الكشف عن مدى التقليد ومقدار الأصالة في إبداع الأديب، لذا تركّز دراسة التأثير في منهج محمد غنيمي هلال على المسألة النقدية، وهذا نابع من فهمه العام لمصطلح الأدب المقارن نفسه، إذ إنّ « مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب ونقده»(6) لذا كانت المنهجية العامة للمقارنة عنده نقدية في المقام الأول، وكانت إجراءاتها تسعى لكشف عناصر الجمال في النّص. أمّا كيف يسهم المدخل التاريخي في تعزيز التوجه نحو العناصر الفنية، فإن المسألة ذات علاقة بتصور الناقد للنموذج المؤثر على أنه معيار فني، قد يقف الأديب المتأثر عنده، أو قد يتجاوزه. فإذا عدنا إلى دراسته، أي غنيمي هلال، لتأثير الثقافة الفرنسية على مسرح أحمد شوقي نلمس هذه المنهجية بوضوح شديد، و نضع أيدينا على نقاط محددة فيها، مثل(7):

ظهور أصالة شوقي عن طريق تأثره.

شخصيات شوقي التاريخية قليلة العمق ، فقيرة في جوانبها النفسية.

الاهتمام بجمع كثير من حقائق التاريخ وأحداثه، دون توثيق الصلة بين هذه الأحداث والشخصيات في صورة صراع حيّ، وتلك ناحية ضعف فني خطيرة في التأليف المسرحي.

وقد تأثر شوقي بمبدأ فني آخر من مبادئ الكلاسيكية يبدو واضحاً في مسرحية (مصرع كليوباترا) ثم في مسرحيته (مجنون ليلى) ألا وهو (وحدة الزمن).

و(شوقي) في اعتماده على عنصر الصراع الدرامي في (مجنون ليلى) يزاوج بين الكلاسيكية والرومانتيكية . فبينما ينتصر الواجب على العاطفة إذا بنا نرى هذا الانتصار ظاهرياً فقط، إذ تظل العاطفة هي المسيطرة وهي التي تتحكم في مصير البطلين .

لو عرض شوقي حيرة ليلى في منظر يبين حركتها النفسية لكانت المسرحية أقوى وأكثر حياة على غرار ما فعل (كورني) في مسرحية (السيد) .

ولا يصف شوقي الصراع، ولكن الندم الذي يعقب الاستسلام، وليلى فيه ضحية القدر الذي لا يُغلب، وفي هذا ما يرجع بشوقي إلى أقدم عهود المسرحية اليونانية، حيث الإنسان دائماً ضحية القدر.

ثم يمضي محمد غنيمي هلال في رصد تأثر شوقي بالملامح الرومانتيكية من الثقافة الفرنسية، في تأكيد واضح منه على أنّ دراسة التأثير ليست مقتصرة فقط على دراسة التأثير والمصادر، بل هو دراسة النواحي الفنية التي أبدع فيها الأديب، وتلك التي قصّر فيها، وهو - بكل أسف - ما لم تدركه المصادر المعجمية التي تعرّف بالمصطلح وتشرح المفهوم.

وأما الدراسة التطبيقية الأخرى التي تقدم فهماً مغايراً لمصطلح (التأثير الأدبي)، فهي دراسة إحسان عباس (الأثر الإسلامي في قصة موبي ديك) وهي منشورة بمجلة الآداب، بيروت، العدد الرابع في العام 1965، ثم نشرتها وداد القاضي مع مجموعة دراسات أخرى في (من الذي سرق النار) 1980. وإحسان عباس في هذه الدراسة يقدم فهماً مختلفاً عما قرأناه في عمل محمد غنيمي هلال، مؤكداً على المفهوم التاريخي والتوثيقي الصافي لمصطلح (المصادر) كما جرى فهمها في البحوث والدراسات المقارنة، فبعد مناقشة طويلة للطروحات المتعلقة بتأثر ملفل بالتوراة، والطروحات التي تضعف صلة هذا الأديب بالتراث العربي الإسلامي. يتساءل إحسان عباس عن مصدر النموذج الذي بنى عليه ملفل شخصية (آخاب) بطل موبي ديك قائلاً: فقد ذهب بعض الدارسين إلى أنّ ملفل حاول بناء شخصية آخاب معتمدا على أن يستمد مكوناتها من نماذج كبرى، فتأثر ببعض أبطال شكسبير مثل هملت ولير ومكبث، واقتبس عناصر من شخصية الشيطان في (الفردوس المفقود) لملتون، وعناصر أخرى من بروميثيوس، وحاول أولئك الدارسون أن يقولوا إنّ في شخصية آخاب أيضاً لمحات مستمدة من شخصية النبي محمد عليه الصلاة والسلام. والسؤال الذي يتعرض رأساً إذا نحن سمعنا مثل هذا القول: ترى هل أتيح لملفل أن يتعرف إلى شيء عن النبي محمد وعن شخصيته من خلال قراءته؟ هنا نشير إلى أنه كان أمامه أربعة مصادر:

مأساة ذات خمسة فصول كتبها جورج هـ. وظهرت عام 1850 بعنوان (محمد النبي العربي)، ومن المحتمل أن يكون ملفل قد قرأها.

2- كتاب أصدره القس جيمس مريك عنوانه: (حياة محمد ودينه حسب روايات الشيعة في كتاب حياة القلوب) ونشر عام 1850 أيضاً، وكان المتعصبون يومئذ يرون فيه عرضاً (متسامحاً). ولكن اطلاع ملفل على هذين الكتابين يدخل في حيز الاحتمال.

غير أن اطلاعه على المصدرين الآخرين يعد أمراً يقيناً:

3- سيرة جوته الذاتية، وقد عرف عن ملفل بأنه كان شغوفاً بمطالعتها قبل أن يأخذ في كتابة قصته. وفي تلك السيرة حلل جوته شخصيات محمد وبروميثيوس واجمنت ، ووقف عند ما يفيده الأدب من مثل تلك الشخصيات. وأراد جوته أن يتخذ من شخصية محمد لديه موضوعاً لرواية مسرحية يعكس من خلالها حياة اثنين من أصدقائه، وفي شهر تموز (يوليه) من عام 1850 حصل ملفل على رابع تلك المصادر، أعني كتاب (الأبطال) لتوماس كارليل، والفصل الثاني منه (دراسة للبطل في صورة الرسول – محمد والإسلام)، ولم تكن فكرة ملفل عن النبي قبل ذلك تختلف عن أفكار سائر المتعصبين في عصره ولكن كارليل استطاع أن يغير تلك الفكرة بعض تغيير(8).

ما سبق كان مثالاً على ضبابية المصطلح التي تؤدي إلى فهم رجراج يراوح بين اتجاهين أو أكثر من الفهم، ولا سيما في مجال التطبيق. أمّا المصطلحات التي راحت تتجه نحو التغيير الكلي والتلاشي، شيئاً فشيئاً ، فلربما كان مصطلح الأدب المقارن (Comparative Literature) نفسه، هو المثال الأوضح في هذا السياق، إذ سارت الدراسات المقارنة قرابة قرن من الزمان تحت مظلة هذا المصطلح، غير أنّ الجدل الذي قام حول طبيعة النشاط الأدبي المقارن وأثار إرباكات عديدة حول قضاياه الأساسية انعكس على الناحية الاصطلاحية ذاتها، ودفع بالدراسات المفهومية باتجاه البحث عن بدائل ، وبالرغم من هيمنة المكوّن اللغوي لمصطلح (الأدب المقارن)

إلا أنّ طبيعة الانقلابات في (نظرية الأدب) Literature Theory لابد أن تطال مصطلحاتها وأجهزتها المفهومية، خاصة بعد سقوط المركزية الأوروبية، وزحزحة ثوابتها الأساسية بسبب ظهور موجات متتالية من النزعات الفنية والمذاهب الفلسفية والأنظمة الفكرية، من وجودية ودادائية وعبثية وتفكيكية وغيرها. هذا من ناحية خارجية، ومن ناحية أخرى داخلية أسهم الإرباك المفهومي الذي حمله مصطلح (الأدب المقارن) بحد ذاته في هذه الخلخلة، وقد ذكر الدكتور حسام الخطيب أن هذا المصطلح يعتبر «مصطلحاً خلافياً وهو بإجماع الآراء ضعيف الدلالة على المقصود منه»(9).

وهذا بحد ذاته سبب كاف لخلق تساؤلات حول إمكانية إيجاد بدائل تحمل إرث العبارة وتحولات المفهوم ، ولربما يقضي المختصون والباحثون وقتاً طويلاً لإيجاد تلك البدائل المناسبة، ولا عجب إذ إنّ « لاهتمام بالمصطلح النقدي الحديث عامة والمقارن خاصة. ليس بوزن الاهتمام بالمصطلح العلمي، ولا هو بثقله أو حجمه»(10).

غير أن هذا العذر لايعفي المشتغلين بحقل النقد الأدبي من مسؤولية البحث والتطوير، واتخاذ إجراءات معقولة لحل مثل هذه الأزمات بطرق منهجية وعلمية، وإن كانت هذه المسألة، في تعلقها (بالأدب المقارن) تحديداً ليست بالعمل الهيّن، ذلك أنّ تعدد المدارس والاتجاهات التي نما في ظلها مفهوم المقارنة ليس واحداً، وفي هذا الاتجاه يقول دانيل هنري باجو: «لا يوجد مقارنية أدبية واحدة: هناك مقارنات بعدد البلدان التي تأصلت فيها. فمن الطبيعي أن يختلف تطور هذا الحقل في فرنسا عن التطور الذي شهده بلد آخر حيث تكون دراسات الأدب القومي في وضع مختلف، بسبب نقاط الانطلاق المختلفة هذه، والمسارات المختلفة، لا يستطيع الأدب العام والمقارن أن يمتلك وجهاً متسقاً ولا ممارسات متماثلة بين بلد وآخر على الرغم من الاشتراك النسبي في الاهتمامات «(11).

وهذا جانب من جوانب ضعف المصطلح ـ من ناحية، وإغراء لبعض الباحثين بالمضي قدماً في عرض مقترحهم وها هو عز الدين المناصرة، أحد أشهر أعلام الدراسات المقارنة عند العرب في العصر الحديث ، يقترح المصطلح البديل، ففي كتاب (النقد الثقافي المقارن) يقول: «حين صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى عام 1988 لم أستخدم مصطلح (الأدب المقارن) في عنوانه رغم استخدامي له في متن الكتاب، مرتبطاً بتاريخه. وحين صدر الكتاب في طبعته الثانية عام 1996، لم أستخدم مصطلح (الأدب المقارن) إطلاقاً في عنوانه، بل كان عنوانه (المثاقفة والنقد المقارن). لقد كان قلقاً، بسبب الالتباسات في العنوان، فهو عملياً يضم فكرتين: (التفاعل الثقافي، والنقد المقارن). أي المقارنة والتفاعل. كان القلق نابعاً من مصطلح (المثاقفة) لأن هذا المصطلح، رغم تطويره اللاحق، بمعنى: تفاعل الثقافات، إلا أنّ المعنى الانثروبولوجي له، ظل يقلقني، فهو يمتلك دلالة سلبية، رغم أنني استخدمته في متن الكتاب بمعنى (النقد الثقافي المقارن)، وكنت أتمنى أنّ (النقد الأدبي) مشمول فيه، وهذا ما تؤكده تطبيقات الكتاب، ففي واقع الكتاب، زاوجت في طبعتيه السابقتين بين مصطلحات: (الأدب المقارن – النقد الأدبي المقارن – النقد الثقافي المقارن – النقد المقارن). هناك إصرار إذن من جهتي على تجاهل مصطلح (الأدب المقارن) كما لاحظ ذلك عدد من الأكاديميين العرب الذين كتبوا عن الكتاب في حينه، وهذه النقطة أعود إليها مجدداً في هذه الطبعة لتثبيتها»(12).

ثم يمضي في المزيد من التبريرات مقرراً أنه هو صاحب الدعوة لاستخدام هذا المصطلح، وهو من قام بتثبيته. وهو يستخدم هذا المصطلح وغيره بوعي مفاهيمي يشير إلى استكناه ومراجعة مفاهيمية دقيقة قادته لقناعات تتعلق برأيه في ضرورة التغيير والتجديد.. ولا شك أنّ وعي التغيير هذا استند إلى طبيعة الممارسة في الدرس المقارن، وأن المرحلة الأهم في نشاط المقارنة هي المرحلة النقدية والدخول إلى

عوالم النص وأبنيته الفنية، دون الكثير من الالتفات إلى القضية التاريخية، وهو ما أداه بمجموعة من الدراسات مثل: (أثر وليم فوكنر في رواية نجمة لكاتب ياسين) و(أثر وليم فوكنر في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني) وغيرهما. هذا مثل ورأي لأحد أعلام الدرس المقارن ووجهة نظره فيما يمكن تسميته بنهاية مصطلح وحلول مصطلح آخر مكانه.

أما الجانب الثالث في الأطروحة التي تقدمها هذه الورقة فمتعلق باستحداث مصطلحات جديدة في حقل المقارنة لم تكن موجودة في الأصل في هذا الحقل، وقد جاء استحداثها نتيجة تحولات وتغيّرات مهمة في نظرية الأدب، والنقد الأدبي، ولا سيما ما توالد من مفاهيم في مجالات معرفية وانسانية في موجات الحداثة وما بعدها. فضلاً عما اسهمت به نظريات النسوية Feminism والنقد الثقافي Cultural Criticism والدراسات الترجمية Translation Studies ودراسات ما بعد الكولونيالية Post modernism studies وأمواج العولمة Globalization وغيرها.

ولعل الإشارات المبكرة لولادة مصطلحات جديدة في حقل الدراسات المقارنة أثيرت من داخل حقول معرفية أخرى مجاورة للأدب المقارن أحياناً أو معادية له أحياناً أخرى، ولا شك أن نزعات الحداثة وما بعدها، كان لها دور أساسي في إثارة قضية المصطلحات الجديدة هذه، وسأشير إلى مصطلح مهم في هذا السياق بدأ (بنيوياً) وانتهى (مقارنياً) ألا وهو مصطلح (التناص) Intertexuality الذي يمثل نمطاً من « ترحال النصوص وتداخل نصي ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى»(13).

فالتناص بهذا المعنى يدخل إلى حقل الدرس الأدبي المقارن بناء على ما يتضمنه من روابط نصية بين أدبين، أو أديبين في قوميتين مختلفتين، ولهذا السبب ربما قام بعض الباحثين بتوجيه المصطلح لكشف علاقات النصوص بعضها ببعض، ففي دراسة منشورة بمجلة فصول المصرية، يرى الناقد اللبناني شربل داغر: «أن التّناص أساس أي عملية مقارنة ، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية قائمة بذاتها، تتضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدّها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها... تبعاً لعلاقات مختلفة ، قد تكون: الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد ، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة، وغيرها»(14).

ويمضي داغر في تناول ظواهر بحثية مقارنة يدرس فيها بمنهجية مقارنة، أثر أديب في آخر، مما يكسب المصطلح شخصية جديدة، ويوجهه نحو ميدان الدراسات المقارنة لينظم إلى جهازها المفاهيمي، ويوظّف تطبيقياً على هذا الأساس. وقد تلقف الباحث عز الدين المناصرة هذه الفكرة وطوّرها في كتاب مستقل بعنوان (علم التناص المقارن) ليمنح المصطلح مزيداً من شرعية الاستخدام في الدرس المقارن ، وقد أكّد هذا التوجه بقوله : « يمكن للمنهج التناصّيّ أن يلعب دوراً هاماً في تجديد وتجاوز (المثاقفة) و(الأدب المقارن) و(التأثر والتأثير) و(التوازي) و(النقد الثقافي) وغيرها، إذا استطعنا إنشاء جهاز مفاهيمي فاعل ومتحرك وبعيد عن التصنيف البلاغي الجامد، بعيد عن الخطاطات الجاهزة، وذلك بالانتقال إلى مرحلة أعلى في تطبيق التناص ، دون أن نقع في التفاضل الايجابي والسلبي»(15).

ومن المصطلحات الأخرى التي تم تحويل مسارها نحو بيئة الدراسات الأدبية والنقدية المقارنة مصطلح (النقد الثقافي المقارن) الذي جاء هو ومصطلحات أخرى. من أنظمة معرفية مجاورة، ولربما كان صمود الأدب المقارن بوصفه حقلاً معرفياً وركناً مهماً من أركان نظرية الأدب، هذه المدة الطويلة من الزمن، سلاحاً ذا حدّين، أولاهما: رسوخ الاطار المنهجي لهذا الحقل المعرفي وصلابة جهازه المفاهيمي، وثانيهما: عدم وجود حركية تجديد تطال هذه المنهجية وهذا الجهاز مما يغري الباحثين والمنظّرين منهم

بضرورة إحداث تغييرات وتطويرات مهمة فيهما، ولا سيما أن كافة حقول المعرفة الإنسانية أتتها رياح التغيير والتطوير، بل الانقلابات الجذرية أحياناً، ولعل حركة Structuralism وما أحدثتها الحركات اللاحقة، مثل: ما بعد البنيوية Post structuralism والتفكيكية Deconstruction من تغييرات مهمة في منهجيتها وآلياتها خير مثال على هذا الاتجاه. وعلى هذا الأساس يرى حسام الخطيب «أنّ الجيل الجديد نسبياً هو الذي يحمل لواء المعارضة للأدب المقارن ويحاول إما إبداله وإزاحته من قائمة معارف المستقبل، وإما تقزيمه وإتباعه للأنظمة المشرئبة كالدراسات الثقافية أو الأنثوية أو الترجمية، بل أحياناً لمقرر جامعي اسمه (الأدب العالمي)، وإما – في أحسن الحالات – فتح أبوابه لكل أشكال المقارنات دون شروط أو حدود، مما يهدد بضياع شخصيته وكيانه... على أنّ مثل هذه الدعوات تمثل تحدياً قوياً ولكنها يصعب أن تكون ذات فاعلية حاسمة، ولا سيما في حالة وجود اتجاه ثالث يدعو إلى النهوض بالأدب المقارن وتطويره جذرياً بحيث يواكب التغيّرات الثقافية والأدبية في عصر الاتصال والعولمة»(16). وهو الأمر الذي يدعو إلى تطوير منهجيات عمله وجهازه المفاهيمي بطبيعة الحال، فكان دخول مصطلحات ومفاهيم جديدة إلى حقل المقارنة أمراً متسقاً مع طبيعة هذه الدعوة وفلسفتها التطويرية . ولا شك أنّ مصطلح (النقد الثقافي المقارن) هو أحد عناصر هذا الجهاز المفاهيمي، ويمكن إرجاع هذا المصطلح إلى الناقد والأكاديمي عز الدين المناصرة، الذي أشار في دراسة بعنوان (إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن) إلى أن إدوارد سعيد الذي لم يستخدم هذا المصطلح يؤكد أنّ «الأدب المقارن حقل معرفي، أصله وغايته تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيّقة، ورؤية عدد من الثقافات والآداب معاً طباقياً لقد كان دستور الأدب المقارن وأهدافه المبكرة، اكتساب منظور يتجاوز أمة المرء، ورؤية نوع من الكلية بدلاً من الرقعة الدفاعية الضئيلة التي تقدّمها ثقافة المرء الخاصة، وأدبه وتاريخه الخاصّان، وإنّها لمفارقة لاذعة، أنّ دراسة الأدب المقارن، قد نشأت في مرحلة ذروة الإمبريالية الأوروبية وأنها مرتبطة بها ارتباطاً لا مراء فيه»(17).

وهذا الارتباط يبرر لسعيد الاستعانة بخليط من الأنظمة المعرفية والمناهج البحثية في دراسة الظاهرة الأدبية، على اعتبار عدم القناعة ببراءة النص أو انعزاله عن الإيديولوجيا والغائية مهما كانت نزعتها واتجاهاتها، ولعل هذا الارتباط الحتمي للنص بسياقات خارجية هو الذي دعا بالمناصرة لتسمية منهج إدوارد سعيد بمنهج (النقد الثقافي المقارن) ويعرّفه عند سعيد بالقول: «أما النقد الثقافي المقارن – عند إدوارد سعيد – فهو يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروباً من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص) أو: (النص المكتفي بذاته) هذه المقولات التي يصفها بالشكلانية في ظل صعود الدراسات اللسانية والسيميائية والتفكيكية وغيرها. وهكذا يظل السؤال: إلى أي مدى يمكن للناقد أن يبقى داخل النص، وإلى أي مدى يمكن للناقد أن يخرج بعيداً عن النص»(18).

مثل هذه المناقشات وغيرها يمكن إدراجها فيما يسمى بفقه المصطلح، أي تأسيس إطار معرفي (مفهومي) للمصطلح المخترع، وهو وعي نقدي تمتع به حقيقة حسام الخطيب وعز الدين المناصرة وأخرون، لذا نجد المناصر مثلا يعمل على تحديد بيانات الجهاز المصطلحي الذي يستخدمه في مقدمة العمل أو داخله ، لذا قام بتحديد هوية مصطلحاته في بداية كتابة (النقد الثقافي المقارن)، وهي مصطلحات بعضها محدد الملامح ومعروف ، وبعضها الآخر من المصطلحات التي تمّ استحداثها، يقول المناصرة: «إذا كانت مصطلحات التناص والتلاص، والمقارنة والتوازي، والتأثير والتأثر، والتفاعل الثقافي، وجماليات القراءة، والنقد الثقافي، والأدب المقارن.. وغيرها، مجرد آليات لقراءة النص الأدبي والثقافي معاً، فإن مصطلح الأدب المقارن، لم يعد مناسباً إطلاقاً. وقد نقول: يجب التمييز بين (النقد الأدبي المقارن) و(النقد الثقافي

بلاغة العنونة القصصية

دراسة في القصة الأردنية

جميلة عبد الله العبيدي

مدخل:

تحتلّ عتبة العنوان موقع الرأس من النص، لذا فهي تحظى بالأهمية الأبرز في سلّم ترتيب أهمية عتبات الكتابة القصصية، فمن عتبة العنوان يمكن توقّع مدى نجاح العمل القصصي في علاقته مع بقية العتبات الأخرى التي تؤلّف المنظومة العتباتية في تشكيل النص القصصي، وربما كانت «الأهداف الدلالية لمفهوم العنوان تتحقق بوسائل منوعة يستخدمها الأديب»(1)، اعتماداً على طبيعة التجربة من جهة وعلى حساسية النصّ الأدبي الذي ينتجه من جهة أخرى.

توصف عتبة العنوان بأنها أول مثير ومنبه أسلوبي يتلقاه القارئ من النص، على أنه يمثّل الوحدة الصوتية والصورية الأولى المشحونة بالدلالة والمستجيبة لفكرة النص الأولى بتركيز ينطوي على قدرٍ متنوّع من التداخل والتعقيد والغموض(2)، على النحو الذي يتحدى فيه القراءة ويحرّضها على شبكة واسعة من الاحتمالات تتنشّط فيها أفعال القراءة بفعل حساسية هذا التنبيه وهذه الإثارة.

إنّ العنوان على هذا المستوى من الفعالية المؤثرة في القراءة هو «مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»(3)، تأكيداً للعلاقة الجوهرية بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي، وذلك لأنها أوّل منطقة يوجهها القارئ وهو يتدخل في النص محللاً ومؤولاً، ويرمز إلى شبكة احتمالاته، ويكشف عما يواجه الممارسة النصية نفسها لديه، من تعددية وتنوّع وتداخل علائقي بين عتبات النص الأدبي وطبقاته من البداية حتى النهاية.

من هنا يمكن معاينة وتوصيف العلاقة القائمة بين عتبة العنوان وطبقات المتن النصي بأنها علاقة «قائمة على بنية افتقار، ذلك أن العنوان لا يشتغل إلا في إطار النص، وهذه البنية المؤلفة عبر هذه العلاقة تشير على التلاحم الروحي والجسدي والبنيوي بين الاثنين»(4)، بحيث لا يمكن فصل العنوان عن النص أو النص عن العنوان في أية مقاربة تحاول فحص التشكيل الأدبي الذي ينطوي عليه الخطاب الأدبي، وفي أيّ مستوى من مستوياته.

لا يتوقف القارئ وهو يتدخّل في أغوار النص العميقة وطبقاته المتعددة وعتباته المتنوعة قصد استنطاقها وتأويلها، وفكّ مغاليقها عند حدّ قرائي معين، بل هو يسعى إلى استقصاء النواحي التركيبية والدلالية والتداولية كافة(5)، على النحو الذي تستوعب القراءة فيه كامل المؤونة السيميائية والتشكيلية والتصويرية التي تنطوي عليها عتبة العنونة الأدبية في هذا السياق.

بمعنى أنّ القراءة العتباتية للعنونة تتجه دوماً نحو تحليل الفضاء التشكيلي العنواني الذي يمثّل جزءاً من الشبكة الدلالية للنص الأدبي متحولاً إلى بؤرة تتجمع فيها دلالات

باحثة سعودية.

النص(6) وتشتبك وتتداخل وترتوي سيميائياً من بعضها البعض، كي ترتفع بمستوى التشكيل إلى أعلى طاقة تعبير وتصوير ممكنة .

العنوان السردي عموماً والقصصي خصوصاً يمثل «المفتاح الأول لعالم الحكاية، وهو الدال والحكاية هي المدلول، وقد حدد (جيرار جينيت) وظائف العنوان بأربع «الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين»، وهو مكمل للنص ودال عليه، وليس ضرورياً أن يحتوي أجزاء النص كلها، وإنما يخلق الإيحاءات والتعالقات بين العنوان والنص، وتكثيف السردية بعيداً عن المباشرة والوضوح، وشعرية العنوان وسحريته بكل ما فيه من مباغتة وغموض وإبهام، وغواية وإدهاش، هي أبرز مظاهر الحداثة، ولا قيمة للعنوان أصلاً من دون نص(7)، لأن الحكاية القصصية لها تأثير في صوغ عتبة العنوان إذ لا بدّ من تفاعل وتلاؤم بين عنصر الحكاية والعنوان .

لذا فإن الوظائف التي تنهض بها عتبة العنوان القصصي تحيل في نظم صوغها على طبيعة الفن القصصي نفسه، «نظراً للمساحة الضيقة للسردية القصصية، فإن العنونة تقدم برهانات فادحة في الإيقاع بالمتلقي، ولهذا فإنها تؤسس لأفق غير سردي، غير أن العلامة التجنيسية للعمل تعيد التوازن بين التفجيرات الشعرية التي يحدثها العنوان والسيولة الكنائية للنص كمحفل للسرد»(8)، على النحو الذي تحتاج فيه القراءة النقدية لعتبة العنونة القصصية إلى رؤية عميقة في مقاربتها.

استراتيجية العيّنة البحثية :

ارتأينا هنا أنّ ننتخب عيّنة بحثية من فضاء المختارات القصصية لأسباب عديدة يمكن أن تتلاءم مع طبيعة دراستنا، وهي تنهج نهجاً موضوعياً في رصد الظاهرة العتباتية واستنطاق رؤيتها الداخلية، وتأتي هذه الملائمة من أنّ المختارات غالباً ما تختار بعناية من لدن متخصصين وعارفين بالمشهد، وتسعى المختارات إلى أن تنتقي الأسماء والنصوص بما يمثّل رؤية شاملة للموضوع والنص والمرحلة فنياً وتاريخياً وجمالياً، بحيث تنتهي هذه المختارات إلى طاقة تمثيلية عالية للظاهرة في الزمن والمكان، وهي تستقصي النص الأدبي بكل طبقاته وتنوعاته وأجياله وقضاياه وتياراته ومناهجه، على النحو الذي يؤلف مادة جاهزة مثالية للرصد والقراءة والاستنتاج على وفق رؤية عامة وشاملة وموضوعية وعلمية مناسبة.

وفي صدد دراستنا هنا اخترنا كتاب «تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية»(9)، وهو كتاب يستقصي القصة القصيرة الأردنية بمراحلها وتياراتها وأشكالها منذ النشأة حتى عام إصدار المختارات، على صعيد القصاصين الأردنيين والنصوص والظواهر والأشكال عموماً، وقد وجدنا أنها تصلح لقراءتنا بوصفها متنوعة ومتعددة وتشمل مراحل تاريخية مختلفة وحساسيات قصصية متباينة، يمكنها أن تعطي صورة عامة عن تجربة متكاملة تستجيب لدرس النقدي في سياق البحث عن رؤية عتباتية لفضاء العنونة القصصية التي هي أحد أهم وأبرز العتبات في الكتابة القصصية .

ضمّت مجموعة المختارات «48» قصة قصيرة توزعت نظم صياغاتها العنوانية بحسب تركيب الدوال المؤلّفة لها على النحو الآتي:

1 . العنونة المفردة المنكّرة: وضمّت ست قصص فقط هي «قصة (غربة) لإنصاف قلعجي، وقصة (مشي) لسعود قبيلات، وقصة (اغتيال) للدكتور أمين يوسف عودة، وقصة (غياب) لإبراهيم العقرباوي، وقصة (ورق) لباسم إبراهيم الزعبي، وقصة (مؤامرة) لجواهر رفايعة» .

2 . العنونة المفردة المعرّفة: وضمّت هذه العنونة عشر قصص هي «قصة (الأمل) لمحمد صبحي أبو غنيمة، وقصة (الطاغي)

لروكس بن زائد العزيزي، وقصة (الثقب) لسالم النحاس، وقصة (القضية) لهند أبو الشعر، وقصة (التجربة) لمحمود الريماوي، وقصة (الوحل) لمحمد عبد الله طملية، وقصة (البطيخة) للدكتور أحمد الزعبي، وقصة (الفأر) لنبيل عبد الكريم، وقصة (المحاة) لأحمد حمد النعيمي، وقصة (الحرام) ليوسف ضمرة».

3 . عنونة التضايف: وهي العنونة التي بلغ عدد قصصها ثلاث عشرة قصة متصدرة مشهد العتبة العنوانية كأعلى رقم من بين الأنواع العنوانية الأخرى، وهي «قصة (رسالة الحياة) لمحمود سيف الدين الإيراني، وقصة (مغارة السنديانة) لفخري قعوار، وقصة (بحر يافا) لخليل السواحري، وقصة (جنين الفرح) لأحمد عودة، وقصة (شجر الحديقة) لخليل قنديل، وقصة (بيت الحواس) لهاشم غرايبه، وقصة (صندوق بريد) لجميلة عمايرة، وقصة (حلم الغسق) للد. يحيى عبابنة، وقصة (عودة أمير الصعاليك) ليحيى القيسي، وقصة (وسط الضجيج) لأمين فارس ملحس، وقصة (قضية حب) لإبراهيم العبسي، وقصة (طيور الجنة) لعلي حسين خلف، وقصة (تلك اليد) لحنان إبراهيم شرايخة».

4 . العنونة الوصفية المنكّرة: وضمّ هذا النوع من العنونة قصتين اثنتين فقط هما «قصة (رجل حقيقي) لبسمة النمري، وقصة (مصائر صغيرة) لإلياس فركوح»، كأقل رقم تكراري من بين عنوانات القصص.

5 . العنونة الوصفية المعرّفة: وضمّ هذا النوع من العنونة قصتين اثنتين فقط أيضاً، مساوية لما سبقها هما «قصة (الحلم الطويل) لعيسى الناعوري، وقصة (الابن السادس) لسليمان الموسى».

6 . العنونة الجملية الفعلية: وضمت ست قصص بأشكال مختلفة هي «قصة (تأبى إلا أن تنتظر) لإبراهيم سكجها، وقصة (يحدث داخل رأسي) لبسمة النسور، وقصة (الذي قال أخ أولاً) للدكتور سليمان الأزرعي، وقصة (واكتمل النصاب) لمفلح العدوان، وقصة (العيد يأتي سراً) لسهير سلطي التل، وقصة (متى تشرق الشمس؟) للد. عصام سليمان موسى».

7 . العنونة الجملية الاسمية: وضمت أربع قصص فقط هي «قصة (البحث عن زيزاء) لجمال أبو حمدان، وقصة (العودة إلى البيت) لرسمي أبو علي، وقصة (الحياة ... والناس) لتريز حداد، وقصة (قرعٌ على الباب) لسامية عطعوط».

8 . العنونة الصوريّة: وضمّ هذا النوع من العنونة القصصية خمس قصص هي «قصة (صورة للوطن) لماجد ذيب غنما، وقصة (صاحبة المنزل العجوز) لعدي مدانات، وقصة (مائدة، مائدتان، ثلاث) لموائد بدر عبد الحق، وقصة (زيارة ماطرة إلى معبد عشتروت) لرجاء أبو غزالة، وقصة (صحراء دون شمس) لفائز محمود»، تعددت فيها الأشكال والصياغات ضمن طار فضاء التصوير .

ويمكن أن يكون هذا التنوّع في أشكال العنونة القصصية نموذجاً يصدق على الكثير من النماذج القصصية في هذا السياق، وذلك لأنّ هذه العينة التي اتخذناها ميداناً لرصدنا النقدي في شؤون العتبة العنوانية تكاد تكون مثالية لهذا النوع من ارصد والمعاينة والمقاربة النقدية، فالمختارات تسعى عادةً إلى تمثيل عام وشامل للحراك الأدبي الذي تشمله النصوص المختارة، بحيث يمكن اعتمادها مجالاً حيوياً للقراءة النقدية والوصول إلى نتائج علمية واضحة ،

وسنتناول القيمة السيميائية والبنائية لكلّ نوع من أنواع العنونة في هذه المختارات، بما يستجيب لهدف القراءة في رصد التحولات العنوانية في القصة القصيرة على النحو الذي يمكن أن يؤسس لرؤية نقدية تجيب على بعض أسئلة العتبة العنوانية في النص القصصي العربي الحديث .

العنونة المفردة المنكّرة:

تحتلّ عتبة العنونة المفردة المنكّرة حيزاً واسعاً في فضاء العنونة الأدبية عموماً، لأنها في سياق تنوّع التركيب العنواني

في النص الأدبي تعدّ أبسط أنواع الصياغة العنوانية ولا تحتاج إلى جهد كبير في التفكير بها وصوغها، لكنّ هذا لا يعني أنها يمكن ن توضع ببساطة كيفما اتفق بل يجب أن تكون ملائمة ومستجيبة لحركة الفعاليات والعتبات الأخرى في النص الأدبي عموماً .

وربما تكون في القصة القصيرة أكثر استجابة بحكم صغر المساحة الكتابية للنص القصصي، لكن ذلك لا يعد شرطاً فلفلسفة العنونة في النص الأدبي الكثير من الأحكام التي تتعلق بطبيعة النص وضروراته، وطبيعة الكاتب ومزاجه الأدبي، ووعي الكاتب بأهمية هذه العتبة وخطورتها، وأمور أخرى كثيرة تتحكّم في انتهاء العنونة إلى صياغة معينة تستجيب لأفق النص وحساسيته .

لكنها في هذه المختارات القصصية التي اتخذناها عيّنة للبحث جاءت من حيث الحضور ضمن المتوسط العددي للتكرار العنواني، إذ جاءت ست قصص فقط من مجموع ثمانٍ وأربعين قصة ضمّت ثمانية أنوع من الصياغات العنوانية، أي أننا لو قسمنا عدد القصص ـ ميدان الرصد ـ على عدد الأنواع سنجد أن المتوسط هو الرقم ستة بالضبط، بمعنى أنها تمثل هنا المتوسط العددي للتكرار .

وغالباً ما يذهب القاص في بناء عتبة عنوانه القصصي إلى هذا النوع من البناء «إمعاناً في تحقيق المضمون الواسع للأفكار المرادة»(10)، لأنه يتيح للقارئ سعة تصوريّة وتأملية غير محدودة بحكم غياب التعريف وغياب الإسناد وغياب الإضافة وغياب الصفة، حيث يأتي العنوان في هذه الحال مجرداً إلا من وجوده الدالّ المنكّر وطاقته في التعبير عن سيميائيته داخل حدوده فقط .

قصة «غربة»(11) لإنصاف قلعجي تعمل في عتبة عنوانها على ثيمة شائعة جداً في العنونة الأدبية عموماً ولا تقتصر على العنونة القصصية، وذلك لتشظّي دلالات هذه المفردة التي تتضاعف قيمتها السيميائية حين تأتي في هذه الحالة الإفرادية التنكيرية، لأنها تنفتح على الاحتمالات كافة وتستعمل كلّ خزينها الدلالي المحتشد عبر سلسلة لا متناهية من الحضور العنواني .

الراوي كلي العلم في القصة يلاحق بكاميرته الواصفة الشخصية الرئيسة في القصة ليعاين غربتها عن قرب، ويتكرر دال العنونة مرة واحدة في المتن القصصي «أحس بغربة شديدة، كأن هوة كبيرة تفصله عما حوله، أو كأنه عالم عرفه يوما وضاع في أعماق الذاكرة»، تعبيراً عن مضاعفة المعنى في العنوان وفتحه على دلالاته المتشظيّة في الكيان النصّي عموماً.

في قصة «مشي»(12) لسعود قبيلات يطغى الغموض التنكيري على معنى العنونة حين يكون الدال موضع التباس في التحديد، غير أن القصة ذات النوع القصير جداً تشتغل بكليتها على دال العنونة فيها:

«كان رجل يمشي، ادخلوه السجن، فقال: اربط حذائي.

ومرت سنوات، أنهى الرجل ربط حذائه، وبينما هو خارج من السجن، قال: الآن،

أواصل المشي.»

إذ إنّ سيمياء «مشي» هنا له علاقة بالحرية في مقابل الوقوف داخل السجن، فتبدأ القصة بوصف رجل يمشي وتنتهي بمواصلة المشي بعد سنوات من الثبات والسكون والتوقف داخل السجن .

وتأتي عنونة قصة «اغتيال»(13) للدكتور أمين يوسف عودة لتعلن عن وضوح فكرتها بما يحتويه الدال من معنى معروف وعالي التداول على أكثر من صعيد، لكنّ المتن النصّي يحيل على فعالية غرائبية حين يكون اغتيال الشخصية الرئيسة في القصة على يد قط، يكلّفه صاحبه القصّاب باستيفاء دينه

من الشخصية عن طريق اغتياله ليفيد منها القصاب بحسب الاتفاق الذي جرى بينهما، بمعنى أن الـ (اغتيال) لم يكن مما تآلف عليه المتلقي ضمن السياق العام المتداول .

والمعادلة الدلالية التي اشتغلت عليها العنونة في قصة «اغتيال» تنطبق على قصة «غياب»(14) لإبراهيم العقرباوي، حيث أن دال (غياب) هو الآخر واضح الفكرة ويتمتع المدلول فيها بقوّة حضور عالية في الذاكرة القرائية عند مجتمع التلقي، لكنّ العلاقة السيميائية بين العنونة والمتن القصصي لإنتاج معنى آخر للعنونة سرعان ما يظهر في عتبة الاستهلال مباشرة:

«حين ودّع زوجته وأولاده ، وقبّلهم بحرارة من أضمر دونما أمل في عودة ، كان

يستولي عليه شعور بأن غيابه سيطول، وبأن رؤيتهم مرة أخرى هي أشبه بأمنية

لن تتحقق. عيونهم قالت:

- كأنه ليس هو.»

إذ يبرز هنا نوع الغياب وشكله وحساسيته وفضاؤه، فضلاً على أنه مشبع بروح الدلالة العامة في القصة على النحو الذي يجعل القيمة الدلالية للعنوان ذات طبيعة عميقة، تعمل في سياق معين ومحدد ويكون جزءاً فاعلاً ومؤثراً في الحكاية العائلية أولاً، ومن ثم في الفضاء القصصي عموماً .

قصة «ورق»(15) لباسم إبراهيم الزعبي تحيل فوراً على فضاء الكتابة بأفقها العام، لأنّ الـ (ورق) هو المادة الأساسية المعروفة والمتداولة في الكتابة، لكنّ ورق القصة هنا يخيّب هذا التوقع في القراءة الأولى، لأن المتن القصصي يحدد ورق عتبة العنوان بورق اللعب، بالرغم من أنه يهذب إلى أنواع أخرى للورق في الحياة، ويتكرر دال (ورق) كثيراً في المتن القصصي إذ يقول الرواية مثلاً:

«ورق كثير .. ورق بارد .. يقرر نجاحك أو فشلك على الورق ..وأنت ضجر يا صديقي بالورق؟ لا، لا يجوز ذلك، الدنيا يا صديقي ورق في ورق، ورق لك ورق عليك، هذه هي الدنيا يا عزيزي، فلا داعي للزعل وفقد الأعصاب. كلها ورقة واحدة خضراء .....».

بمعنى أن الحياة كلها في شدّها وجذبها بحسب مقولة القصة ليست سوى ورق في ورق، وبهذا تكون عتبة العنوان قد استجابت استجابة كلية ومركزية لمحتوى المتن النصي على نحو شامل وحيوي، وكان تنكير العنوان وإفراده مناسباً من حيث كليّة الفضاء العنواني وشموليته واتساع حدود دلالته ورمزيته .

أما القصة الأخيرة التي انتظمت في سياق هذا النوع من العنونة القصصية فهي قصة «مؤامرة»(16) لجواهر رفايعة، ولعلّ الدلالة الأولى التي يمكن توقعها لا تبتعد كثيراً عن المعنى المعروف للمؤامرة ذات التداولية الشعبية العالية، غير أن متن القصة يقدّم حكاية أخرى بين زوجين عجوزين يتنافسان على أكل قطع الشكولا، ويدبّر أحدهما مكائد للآخر تقترب من فضاء المؤامرة، فجاء العنوان كلياً عاماً والمتن القصصي جزئياً خاصاً تترتب العلاقة البنائية السيميائية بينهما على هذا الأساس .

العنونة المفردة المعرّفة :

يندرج هذا النوع من العنونة القصصية على مستوى الصياغة في الإطار نفسه الذي يتشكل منه النوع السابق تقريباً، بوجود اختلاف وحيد بين النكرة والمعرفة، وهو اختلاف مهم يتعلّق بالجانب النحوي والإيقاعي والصلة بين العنوان والمتلقي، وكأن «أل» التعريف في صورتها الخطابية تمثل جسراً للعبور إلى منطقة المتلقي، في حين يبدو العنوان المنكّر ذو طبيعة منقطعة عن التواصل مع الآخر على هذا الأساس، لذا هو يعتمد على المتن النصي وعتباته الأخرى للوصول إلى المتلقي .

وعلى هذا الأساس فإن العنونة المفردة المعرّفة يمكن أن ترد أكثر من العنونة المفردة المنكّرة، وهو ما صدق على هذه المختارات إذ نجد أن أنها تكررت عشر مرات من بين ثمانية وأربعين قصة، بزيادة أربع قصص على المتوسط الاعتيادي الذي بلغه النوع السابق، وربما يكون هذا النوع من أكثر أنواع التكرار العنواني في عتبة العنونة القصصية في القصة القصيرة عموماً، لأنه أكثر حركية في التواصل مع الآخر المتلقي فضلاً عن سهولة صوغه من الناحية الإجرائية .

قصة «الأمل» لمحمد صبحي أبو غنيمة تعتمد على عنونة مفردة معرّفة واسعة الشيوع في العنوانات الأدبية، لأنها تمثل دالاً يستخدم كثيراً للتعبير عن حياة مستقبلية مشحونة بالعطاء والخير والسعادة، غير أن المتن القصصي يذهب في سياق مفارِق للمعنى التقليدي الكامن في دال العنوان، لأنّ الحكاية التي احتواها المتن القصصي تقوم على شخصية (الحاج) علي الذي قاده خرفه إلى الاعتقاد بوجود كنز في أحد القبور، بوصفه أملاً يحلّ كل مشاكله المادية ويرسم له صورة حياة جديدة، غير أن هذا الأمل يتحول إلى موت حين يُعلن عن فقد (الحاج علي) المريض ليجدوه ميتاً عند أحد القبور باحثاً عن وهمه لا أمله .

وتقوم قصة «الطاغي» لروكس بن زائد العزيزي أيضاً في تشكيل فضاء عنونتها على الاتكاء على تداولية هذا الدال وشيوعه الكبير في الأوساط السياسية خاصة، غير أن هذه القصة تقدّم شخصية (نوّاش) الذي تسلّم زعامة القبيلة بعد موت أبيه، لكنّه تغطرس وتجبّر وتعدّى على حرمات القبيلة، ثم ما لبث أن قذفته فرسه من على ظهرها بعد أن أجفلتها أرنب فمات فوراً وانتهت قصة (الطاغي) بموته الكامن في شخصيته كما يريد متن القصة إثباته على نحو رمزي .

أما قصة «الثقب» لسالم النحاس فإنها تجعل من عتبة عنوانها هذا بؤرة سردية تشتغل في كل طبقات المتن السردي، إذ إنّ الشخصية الرئيسة في القصة (يوسف) مولع بالنظر إلى ما يعشق من النساء من خلال ثقب الباب، وعلى الرغم من تعرّضه لمشكلات كثيرة من سلوكه إلا أن استمراره في ملاحقة الثقوب تجعل من فكرة العنونة بؤرة سيميائية دالة، تحيل على ستراتيجية النافذة الصغيرة ودورها في التعبير عن لغز القصة ومقولتها وماتفرزه من قضايا على هذا الصعيد .

قصة «القضية» لهند أبو الشعر تحيل في عتبة عنوانها المعرّفة المفردة على قضية قانونية، إذ يعكس المتن القصصي في القصة الصراع النفسي الدامي بين شخصية الراوية التي تروي الحدث والشخصية الأنثوية المواجهة لها (وتعمل محامية) على رجل ما، وحين تحصل المقابلة بين المرأتين بعد أن تفتعل الراوية مراجعتها من أجل قضية تخصها، تشعر الراوية أنها لا يمكن أن تجاري جمال المنافسة وهيبتها وأناقتها فتنهزم من المواجهة مختتمة القصة بالخاتمة الآتية:

«نهضت فجأة، اعتذرت وحملت حقيبتي قلت بصوت مليء بالثقة:

آسفة .. غيرت رأيي .. لا أريد أن أرفع قضية ....؟»

إذ تحسم الراوي الأمر وتعلن خسارتها القاسية في عدم قدرتها على المنافسة، فتقول لا أريد أن أرفع قضية لأن قضيتها خسرت الرهان، ولم يعد لها متّسع من الفرص لتحويل قضيتها مع المرأة المنافسة إلى قضية صراع ممكن .

محمود الريماوي في قصته الموسومة بـ «التجربة» يعمد إلى استخدام عتبة عنوانية تحيل على فضاءات دلالية كثيرة لا حدّ لها، إلا أن المتن القصصي في درجة علاقته بعتبة العنونة المفردة المعرّفة يقدّم رؤيته للمعنى الكامن في العنوان، ويتضح ذلك في المقطع الوحيد الذي يجري فيه ذكر دال التجربة:

«وفيما أنا أعبر المكان إذا بيدي تمتد لمحاولة تلمس الجدران، لأتعرف على ملمس اللون. هذه عادتي في عدم الاكتفاء باستخدام حاسة حادة. فإذا بنظرة من أحدهم (كنا

ثلاثة فقط ننتظر المصعد) تمنعني من ذلك. لقد حال بيني وبين التجربة بعدما حرمت من قبل من تشمم رائحة الطلاء»

ويكشف هذا المقطع عن رغبة الشخصية في أداء التجربة في كلّ شيء كي يتعرف إلى الأشياء عن كثب، لذا هو ينعى على نفسه عدم قدرته على تنفيذ التجربة بسبب تدخل نظرة الآخر التي حالت دون دخوله التجربة، ودلالة التعريف هنا «التجربة» تؤكّد قوة «أل» التعريف في استيطان مفهوم التجربة في أعماق الشخصية وسلوكها وتطلعها ورغبتها الدائمة في التعرّف عن طريق التجربة .

قصة «الوحل» لمحمد عبد الله طملية هي الأخرى تحيل في عتبة عنوانها على فضاء دلالي يعمل بمستويين، الأول الطبيعي الواقعي، والثاني المجازي الرمزي، لكنّ طملية يعرض الصورة الواقعية الطبيعة للوحل من أجل أن يشتغل سيميائياً على الصورة المجازية الرمزية، كي يجيب على أسئلة العنونة هذه:

«في مدينة ما لنفترض أنها مدينة «س» يبدأ الشتاء. مطر.. مطر.. وحارة قلب الأسد - كما كان يكتب الصغار على جدرانها - يغمرها الوحل تماما. ولأن الوقت ضيق فلم يتمكن أحمد من تنظيف حذائه قبل دخول الحرم الجامعي»

إذن الوحل في الشتاء هو رديف الفقر وعلامته وحقيقته عند الفقراء، فالمطر حين يعبر عن الخصب والاخضرار وانتعاش الحياة، يعبر في فضاء الفقراء عن الموت والخذلان والقهر حين يتحول إلى وحل يغمر تطلعاتهم بالطين، ويجعلهم يكرهون علامة الخصب والحياة .

وتذهب قصة «البطيخة» للدكتور أحمد الزعبي نحو استثمار المعنى الكامن في العنونة المفردة المعرّفة لتحقيق المقولة السردية في القصة، إذ هيمن دال العنونة على فضاء المتن القصصي هيمنة مطلقة فظلت البطيخة تتردد في طبقات القصة منذ بدايتها حتى نهايتها، وشكّلت بؤرة سردية تعلّق المتن فيها بالعنوان تعلّقاً لفظياً ودلالياً ورمزياً، حتى أشرفت القصة على خاتمتها بالمقطع الإقفالي الآتي:

«كان العالم يركض والبطيخة تركض، يسقط الناس ويبدأ آخرون من جديد، ولم يكن يلوح في الأفق أن الناس سيتوقفون عن الركض أو أن البطيخة ستخفف من دحرجتها أو أن هناك محطة للراحة أو التوقف أو التنفس»

إذ تحققت أعلى مرتبة ترميز ممكنة في النظر إلى (البطيخة) المتحدرة من عتبة العنوان بعنف على كل مسارات المتن القصصي، بوصفها علامة الحياة التي يركض جميع الناس خلفها بلا هوادة وهي لا تكاد تعطي معنى محدداً وهوية واضحة يمكن الاطمئنان إليها وفهم قوانينها.

قصة «الفأر» لنبيل عبد الكريم تنهض هي الأخرى منذ عتبة عنوانها على رواية حكاية الفأر في غرفة العائلة، ويأتي التعريف في عتبة العنونة دليلاً على قوة الحضور وهيمنته بحيث يكون الشغل الشاغل من البداية حتى النهاية، وبهذا تكون عتبة العنوان عتبة مولّدة وفاعلة ومشتغلة على الأصعدة كافة تشكيلياً وتصويرياً ودلالياً، على النحو الذي تكون فيه هذه العتبة عنواناً ومتناً في آن.

تقوم قصة «الممحاة» لأحمد حمد النعيمي على فكرة مركزية تلعب فيها عتبة العنوان الدور الأبرز في التشكيل القصصي، لذا يأتي التعريف المفرد للعنونة مناسباً في هذه الحال، فالراوي الذاتي يكتشف أن جميع الناس فقدوا ذاكراتهم فجأة بعد أن شاهد على رأس كل منهم ممحاة تمحو كل شيء في رؤوسهم، واستغرب لما يحصل في البلد تماماً، غير أن خاتمة القصة تقفل عتبة العنوان داخل دائرتها المغلقة:

«قررت أن أواصل بحثي دون كلل، فأدرت ظهري للطفل الذي فاجأني بأن نادى عليّ متسائلاً: : «ما اسمك، وفي أيّ حي تسكن؟».. صعقني السؤال، فلأول مرة أكتشف أنني لا أعرف الإجابة، وما أن تحسست رأسي حتى وجدت الممحاة»

إذ تنتهي القصة بدال الممحاة بعد أن بدأت به القصة في عتبة العنوان وهيمنت على كامل مقدرات السرد في طل طبقات المتن السردي فيها، وبذلك تتحقق قوة العنونة في مساقات القصة جميعاً .

قصة «الحرام» ليوسف ضمرة تقدّم عنواناً إشكالياً يطرح إشكالية الحرام حين يقوم عتالاً بسرقة زوجي حذاء طارا بعد معركة بين حذّائين، وتحصل محاورة بين السارق وزوجته عن هذه القضية، ففي حين تعدّ الزوجة هذا العمل حراماً هو لا يراه كذلك، لأن الحذاء طلب ثمناً للحذاء حين سأله يساوي خمسة أضعاف سعره، على النحو سوّغ له سرقتهما من دون أي حرج ديني أو أخلاقي، إذ نجد أن عتبة العنوان المفردة المنكّرة اشتغلت على نحو غزير في إنتاج المعنى القصصي العام في القصة، وظلّت معلقة في فضاء القراءة حتى نهاية الأحداث .

عنونة التضايف :

تقوم عتبة العنونة التضايفية هنا على فضاء تكويني من المضاف والمضاف إليه، وربما هي من العنونات البسيطة عملياً إذ إن بناء عنونة تقوم على مضاف ومضاف إليه مما لا يحتاج إلى جهد بنائي كبير، ولذا نجد أنّ نسبته في القصص موضوع الرصد جاءت أعلى نسبة إذ بلغت القصص التي جاءت على هذه الصيغة ثلاث عشرة قصة، وهو ما يزيد بنسبة واحد على ربع قصص المجموعة المنتخبة، وهي نسبة عالية قياساً بنسب العنونات الأخرى .

وعلى الرغم من أنّ هذه العتبة العنواني القصصية يبدو بسيطة من حيث بنائها التركيبي، إلا أنها تتنوّع أيضاً داخل فضاء هذا النوع العتباتي وتأخذ أشكالاً عديدة في هذا السياق، يمكن أن تعبّر في بعض نماذجها عن وعي عتباتي يؤكّد أن خصب العتبة وأهميتها لا يكمن في نوع الصيغ حسب بل في فاعليتها أيضاً، فيأتي بعضها عادياً ويأتي الآخر مشحوناً بالدلالة والمعنى والقيمة .

بما أن التشكيل العنواني في عنونة التضايف هو من العنونات البسيطة التقليدية نسبياً فقد جاءت نسبتها في القصص ميدان الرصد أعلى نسبة كما قلنا، وهي قصة «رسالة الحياة» لمحمود سيف الدين الإيراني التي تقوم على تحقيق العلاقة الدلالية الكلية بين (رسالة) و (الحياة)، وقصة «مغارة السنديانة» لفخري قعوار على التداخل المكاني بين (مغارة) و (السنديان)، وقصة «بحر يافا» لخليل السواحري على شبكة التسمية الحاصلة بين (بحر) و (يافا) داخل بؤرة المكان المديني .

أما قصة «جنين الفرح» لأحمد عودة فإنها تشكّل فضاءها العنواني من خلال فعالية التضايف الشعري بين مفردة (جنين) بإحالته الأولية، ومفردة (الفرح) بمنطقها الحالي الانفعالي، زترتبط عنونة قصة «شجر الحديقة» لخليل قنديل بالمكان المحدد والواضح والمشحون بمعنى الخضرة والراحة والسعة، في حين تذهب عنونة التضايف في قصة «بيت الحواس» لهاشم غرايبه نحو التشكيل الاستعاري الشعري الذي ينتقل من فضاء المكان الأليف (بيت) إلى فضاء الحسّ الإنساني (الحواس)، منتجاً فضاءً عنوانياً جسدانياً تتراءى من خلاله حساسية الحواس .

العنونة التضايفية في قصة «صندوق بريد» لجميلة عمايرة تتجّه في صوغها التشكيلي نحو المكان المعلّق، وهو مكان يحظى بقيمة انتظارية عالية حين يكون فارغاً، وقيمة تحققية عالية حين يكون ممتلئاً، وبالقيمتين معاً تتشكّل آلية الفضاء الدلالي السيميائي للعنونة على هذا النحو، بينما يأتي عنوان قصة «حلم الغسق» للدكتور يحيى عبابنة في سياق شعري زمني يجمع بين مفردة (حلم) بكل ما تمتلئ به من فضاء دلالي مفتوح، ومفردة (الغسق) التي تنطوي على زخم دلالي زمني معروف، يأخذ معناه السردي القصص من المضاف (حلم) على نحو عميق .

وتتجلى عنونة قصة «عودة أمير الصعاليك» ليحيى القيسي التضايفية على فضاء حكائي مخزون في أعماق العنونة القصصية وطبقاتها، وتتحقق بلاغة العنونة من خلال الفضاء الحكائي الذي توحي به، بكل ما تحمله مفردة (عودة) من رؤية حكائية تتصل بكل العودات المعروفة في التاريخ، وبكل ما تتمتع به مفردتا (أمير الصعاليك) من قوة الشعر والتاريخ والتمرد والاحتجاج والقوة، على النحو الذي تكون فيه عتبة العنونة التضايفية هنا باذخة التشكيل في إنتاج المعنى العنواني منذ الوهلة الأولى التي يتلقى فيها القارئ بصرياً عتبة العنوان.

قصة «وسط الضجيج» لأمين فارس ملحس تعتمد في تشكيل عتبة عنوانها التضايفية على آلية الزمكان السردي الحكائي، إذ تقدّم مفردة (وسط) رؤية مكانية غير محددة بإحكام، في حين تقدّم مفردة (ضجيج) نوع من الزمن المرتبط بالصوت الكثيف والمتداخل والمتشابك بعنف وقوة، ويحقق التضايف هنا لآلية العنونة بعداً سيميائياً حراً في تشكيل فضاء العنونة القصصية وتحقيق بلاغتها.

أما قصة «قضية حب» لإبراهيم العبسي فإنها تحقق في عنونتها التضايفية أكبر قدر ممكن من استنفاد المخزون الدلالي التاريخي العميق، سواء على مستوى المضاف (قضية) أو المضاف إليه (حب)، حيث تحيل هذه التسمية العنوانية على فضاء غير محدود من المعنى في مفردتي العنوان، ويقترب القارئ كثيراً من حساسية (قضية حب) وقد أرّخت في مخياله لقيم تراثية في المفهوم والقيمة .

تتجلّى عنونة قصة «طيور الجنة» التضايفية لعلي حسين خلف على وفق رؤية تقليدية معروفة ومتداولة في صوغ التسمية، فالمفردتان متداولتان كثيراً في سياق الإحالة على معانٍ معينة في هذا السبيل، وتعمل قصة «تلك اليد» لحنان إبراهيم شرايخة على تركيز الإشارة البعيدة (تلك) المضافة إلى أداة الحركة الأولى في الجسد (اليد)، من أجل تحقيق التوجّه العنواني التشكيلي نحو قيمة التضايف بين الإشارة والجسد، على النحو الذي يجعل من عتبة العنوان تشكيلاً متداخلاً .

إن عنونة التضايف تحقق منجزها التشكيلي عبر التداخل الحاصل بين دال المضاف ودال المضاف إليه، إذ إن الدالّين يستقلان الواحد عن الآخر في وضعهما الإفرادي من جهة، ويتداخل أحدهما بالآخر في حالة التضايف من جهة أخرى، على النحو الذي يُكسب العنونة طابعاً مركباً إذا ما نجح القاص في اقتناص بلاغة التعبير والتشكيل والتصوير في لوحة العنوان .

العنونة الوصفية المنكّرة:

تكاد تلتقي العنونة الوصفية المنكّرة في سياق شكلي مهم من سياقاتها مع النوع الأول من أنواع العنونة وهي العنونة المفردة المنكرّة، إذ هي تعتمد على مفردة منكّرة لكنها موصوفة، والصفة هنا تضيف قدراً من التعريف لكن الشكل العتباتي يبقى في إطار الفضاء التنكيري، وهي تعامل بطبيعة الحال معاملة قرائية مختلفة عن عتبة العنونة المفردة المنكّرة لأنّ حضور الصفة يحوّل العنونة من مجال عتباتي عنواني إلى مجال آخر أكثر نشاطاً وحيوية .

ولم ترد من القصص الثمان والخمسين التي أخضعناها للقراءة هنا سوى قصتين اثنتين على هذا الشكل، وهذه القلّة إنما تدلّ على أنّ الأنواع الأخرى أكثر قرباً وقبولاً في تحقيق ستراتيجية عنونة واضحة وفعّالة منها، لأنّ هذه العنونة تبدو ذات طبيعة نوعية ودقيقة في تشكيلها العتباتي .

في قصة «رجل حقيقي» لبسمة النمري تشتغل في عتبة عنوانها على تمثيل الصفة في المتن القصصي، فبطلة القصة التي تصنع الدمى ظلّ سوقها جيداً لدى التجار ومقتني التحف حتى اهتدت إلى دميتها الغائبة التي تبحث عنها:

«أمسكت القلم ورسمت رجلاً، رسمته كما أحب أن يكون، وجعلت له كفين كبيرتين بحجمه، كي تتسعا لمن يحب لو أراد أن يحتويها فيهما، وشرعت في تنفيذ الدمية فوراً.

نسيت الزمن، لم يعدله وجود، نسيت الباب المفتوح، ونسيت بكاء الطفل، ماذا يعني، وغرقت تماماً في عالمي. تحدثنا كثيراً، دميتي وأنا، أخيراً .. أخيراً، وجدت رجلاً حقيقياً يحبني تماماً كما أريد أن أحب»

وحين نفر الرجال من هذه الدمية الغريبة لكونها تمثل عندهم «رجل حقيقي» بهذه الصفة التي لا يحبذونها، تهافتت النساء على طلبها وأصبحت دمية «رجل حقيقي» هي أغلى الدمى لديهنّ، وبهذا تكون عتبة العنوان ذات الصفة المنكّرة (حقيقي) قد أدت وظيفتها السيميائية على هذا النحو.

وتعمل قصة «مصائر صغيرة» لإلياس فركوح في السياق نفسه حين تسعى إلى استثمار الصفة المنكّرة «صغيرة» لأداء وظيفة بؤرية في المتن القصصي، وعلى الرغم من أن المتن القصصي في القصة يشتغل على أفق شعري كثيف في صوغ منظومته السردية إلا أن حساسية العنونة تتمظهر في منطقة معينة من مناطق المتن:

«فكما هي الرطوبة غامضة يلتبس بلل التراب بشبهة أنثى لا ترى كذلك هو: الشاب اللاهي عن قماش، حيث الفراشة التي بلون الرمل الداكن وقد طارت: هناك في عمق الشرفة المعتم: القماش الذي يموج متراقصا بفعل الهواء: هواء الحشد الذي يدب في الشارع، من تحت، ويمضي نحو مسرات صغيرة أو بالأصح مصائر صغيرة، تكاد تُلحظ في السواد المضطرب كالانفلاش على البطاقات الصقيلة. بطاقات كثيرة. بطاقات رطبة لوتها سوائل الأحماض وعتمة الحجرة السوداء. كانت هكذا عندما فتحوا بابها، بعد يومين، فطقطقت نافذة هواء يشبه اللهاث الأخير»

فالمزاوجة الدلالية بين (مسرّات صغيرة) و (مصائر صغيرة) لم تأت في هذا السياق عفو الخاطر، بل كانت مقصودة تستهدف تحقيق تناظر سيميائي بين (مسرّات/مصائر) على النحو الذي يمنح الموصوف العنواني بعداً جديداً في الإحالة على فضاء الصفة (صغيرة) في الحالين معاً.

العنونة الوصفية المعرّفة:

هذه العتبة العنوانية المرادفة تقريباً للعنونة السابقة كونها أيضاً تعود في سياقها التركيبي العام على العتبة العنوانية المفردة المعرّفة، لكنّ المفردة المعرّفة حين تلتحق بها الصفة وتصبح موصوفاً لها تتحوّل في شكلها التعبيري والدلالي، وتصبح قابلة لقراءة أخرى وتشكيل آخر، فالتعريف الذي يلحقه صفة معرّفة تضاعف من طاقة التعريف فيه لا بدّ وأنه في عتبة العنونة يحتاج إلى رؤية تحليلية معينة، تأخذ بنظر الاعتبار هذه الخصائص التعريفية المكثّفة.

ونظراً لأنّ ثمة توازياً تشكيلياً يحصل بين العنونة الوصفية المنكّرة والعنونة الوصفية المعرّفة، فقد تكرر هذا الشكل في القصص موضوع الرصد بواقع مرتين فقط كما هي الحال في النموذج السابق بالضبط، ونجد أن هذا التساوي ليس اعتباطياً إنما يؤكّد صعوبة الاطمئنان إلى عنونة من هذا النوع عند القاص، وعلى هذا فقد جاءت هاتان العنونتان على أقل ما يمكن قياساً بالأنواع العنوانية الأخرى، وكانت وظيفتهما في تشييد المتن النصي للقصص قائمة على التوكيد والفعل والتركيز.

ويتكرر هذا النوع من الصياغة اللغوية العنوانية مرتين فقط كما هي الحال في العنونة الوصفية المنكّرة، وكأن توازياً وتماثلاً ظاهراً حصل على صعيد بنية العتبة العنوانية القصصية بين الصيغتين.

في قصة «الحلم الطويل» لعيسى الناعوري ينصرف ذهن القراءة مباشرة إلى الخزين الدلالي المعبأ في دال (الحلم)، مشحوناً بالخزين الدلالي الواضح المعبأ في دال الصفة (الطويل)، غير أنّ القصة تتلبّث في سياق حكائي ينهض على تقديم تقليدي لسؤال العنونة من خلال شخصية (أبو جميل) الذي يخفق ولداه جميل وسليمان في التفوق العلمي، فيعوّل على ولده الأخير غير المؤهّل كثيراً ليكون طبيباً ويعوّضه إخفاق أخويه:

«عواد السالم طالب في مدينة بلد الوليد في اسبانيا، يدرس الطب، كما كانت تقول رسائله، أرسله أبوه عشر سنين ليعود إليه طبيبا، على هذا الأمل عاش، وعاشت كذلك زوجته أم جميل»

لكنّ هذا الأمل الطويل الذي استنزف كل ما يملكه الأب سرعان ما يتبدد حين يكتشف الأب إخفاق عواد أيضاً، ليسلّمه هذا الاكتشاف للموت، ويكون (الأمل الطويل) مجرد سراب لا يفضي إلا إلى الإفلاس والفشل والموت .

وتأتي قصة «الابن السادس» لسليمان الموسى لتقوم في تشكيلها العنواني على العنونة الوصفية المعرّفة أيضاً، إذ يشكّل وصف (السادس) قضية محورية في الكيان السردي الحكائي للقصة:

«كم مرة سمعها تقول: زاد الثلاثة يكفي أربعة، وزاد الأربعة يكفي خمسة. كم مرة رددت على مسامعه قولها: بيت رجال ولا بيت مال. وكان يضحك في سرّه ضحكة مريرة عندما يسمع عبارتها الأخيرة. سامحها الله. إنها لم تدرك بعد كيف تغير المجتمع خلال حياتها»

فحين يأتي الابن السادس تتأزم حياة الزوج الذي لا يستطيع سدّ نفقات العائلة التي تضاعفت في غضون سنوات قليلة، بحيث تأتي العنونة على نحو مناسب جداً وتفصيلي لاستيعاب منطلقات المتن وخصوصياته الحكائية .

وبهذا تكون العنونة الوصفية المعرّفة على هذه الصورة فضاءً لتلبية حاجة المتن القصصي على نحو مؤكّد وواقعي، فصفة (الطويل) المعرّفة في القصة الأولى، وصفة (السادس) العددية المعرّفة في القصة الثانية، تعملان على تكريس الواقع النعتي في الخطاب القصصي، ولا بدّ من ظهور محدد لهما في متن القصة كما لاحظنا هذا في المتن السردي للقصتين .

العنونة الجملية الفعلية :

تمثل العنونة الجملية سياقاً تأليفياً معقداً نسبياً لعتبة العنونة القصصية، إذ إن العنونة الجملية تتكوّن من مجموعة دوال مشتبكة، يحتاج كل دال منها إلى تفكيك داخل كينونته اللفظية المفردة أولاً، وفي سياق تداخله مع الدوال الأخرى ثانياً، وعبر هذا التفكيك المركب لشفرة العنونة الجملية يمكن الوصول إلى مقاربة هذه العنونة واستيضاح مكنوناتها السيميائية والصورية التشكيلية .

وقد جاء هذا النوع من العنونة في القصص ميدان الرصد في نسبة تكرارها داخل متوسط التكرار، أي أنها تكررت ست مرات من ثمانية وأربعين عنواناً، وهو دليل على أن القصاصين يعطون مثل هذه العنونة اهتماماً معقولاً، يستجيب لأهميتها ووظيفتها ودورها في التأثير والجاذبية وإثارة الأسئلة .

قصة «تأبى إلا أن تنتظر» لإبراهيم سكجها تقدّم عنونة فعلية كثيفة بوجود فعلين اثنين في جملة العنوان، الأول يتصدّر الجملة «تأبى»، والثاني يختتمها «تنتظر»، ويأتي الفعل الأول في سياق الرفض لشخصية أنثوية معلّقة في ذاكرة القراءة، ومن ثم يأتي الاستثناء عبر الأداة (إلا) لتحصر هذا الرفض كله في منطقة الانتظار التي يلبيها الفعل (تنتظر)، على النحو

الذي تتحوّل فيه عتبة العنوان إلى فعالية فعلية كثيفة ومنتجة تتمظهر بلاغتها من قوة حضورها وحراكها الفعلي .

في حين تطرح قصة «يحدث داخل رأسي» لبسمة النسور نموذجاً آخر لعتبة العنونة الفعلية، يعتمد على طبيعة الفضاء الدلالي للجملة الفعلية، إذ إنّ الفعل المضارع (يحدث) حين يتوجّه نحو (داخل) ثم (رأسي) يحوّل الحدث القصصي العنواني من الفضاء السردي إلى الفضاء النفسي، وتتشكّل في منطقة التلقي رؤية ذات طبيعة إيقاعية نفسية تتمركز في عتبة العنوان، ولعلّ معنى الفعل (يحدث) يسهم عميقاً في هذا التشكيل ويوحي به على نطاق واسع .

أما قصة «الذي قال أخ أولاً» للدكتور سليمان الأزرعي فإنها تنحو نحواً قولياً في صياغة بلاغتها العنوانية، حيث تتوجّه جملة الموصول (الذي) إلى صلتها القولية (قال) ثم الصوت (أخ) الذي يحيل على مركز من مراكز الحادثة السردية، منتهية بالمستوى العددي (أولاً) تعبيراً عن بنية فعلية إيقاعية تضخّ في فضاء العنونة تصوراً نحو طبيعة الشخصية التي يمكن أن تهيمن على مسرح القصة .

تأتي قصة «واكتمل النصاب» لمفلح العدوان بوصفها عتبة عنونة فعلية تبدو وكأنها قالت كلّ شيء، فحين يكتمل النصاب في داخل فضاء العنونة الفعلية الكلية فإن هذا يعني أنّ الأمور تسير في سياقها الصحيح، ولا يمكن توقّع مشاكل محتملة تعترض سبيل هذا الاكتمال، ويؤدي الفعل المعطوف على ما قبله (واكتمل) دوراً مهماً في تشكيل بلاغة التعبير العنواني على هذا الأساس .

قصة «العيد يأتي سراً» لسهير سلطي التل ذات عنونة تبدأ اسمية بالخبر (العيد)، لكنها تؤلف بلاغتها العنوانية بالفعل (يأتي) وهو يأخذ معناه من الحال (سراً)، على النحو الذي تبدو فيه جملة العنوان وكأنه قصة قصيرة جداً كاملة المواصفات، على النحو الذي يشير إلى كفاءة التشكيل العنواني فيها، فضلاً عن بناء سلسة توقعات في منطقة القراءة يمكن أن تنسجم مع طبيعة هذه العنونة، وما تتمخض عنه من مسارات واحتمالات وفضاءات ممكنة .

أما الجملة الفعلية الاستفهامية المكتنزة دلالياً في قصة «متى تشرق الشمس؟» للدكتور عصام سليمان موسى، فإن الفعل (تشرق) فيها يفتح الحال السردية في العتبة العنوانية على حاجة فعلية ملحّة، وينشئ داخل عتبة العنونة مجموعة من الاحتمالات التي ترفد القراءة بشبكة توقعات تؤلف فضاء القراءة، ويظل البهاء الذي ينتجه الفعل (تشرق) ماثلاً في حدود العتبة حتى مع هيمنة فضاء الاستفهام .

وهنا بوسعنا القول إن عتبة العنونة الفعلية تتشكّل في نظام صوغها التشكيلي على نحو أعقد من بقية أشكال العنونة القصصية، وذلك لما للكيان الفعلي في عتبة العنونة من قوة حضور تشكيلي ذي حراك سردي عالي المستوى، مما يقود إلى حساسية تعامل عميقة وخاصة في قراءتها ورصد تحولاتها الدلالية .

العنونة الجملية الاسمية :

تأتي عنونة الجملة الاسمية من حيث تكرارها في العينة أقل بعنوانين من عنونة الجملة الفعلية، وربما يعود ذلك بالدرجة الأساس إلى حركية العنونة في الجملة الفعلية قياساً بالجملة الاسمية، فالحركة داخل عتبة العنوان تضاعف من قيمته ومن قابلية الحراك السردي الدلالي فيه، لكنّ هذا لا يعني أن مثل هذه العنونة سواء الفعلية أو الاسمية سهلة الصوغ ميسورة البناء، ذلك أنّ صوغها وبناءها يجب أن يستجيب استجابة فاعلة لطبقات التشكيل في المتن النصي .

قصة «البحث عن زيزياء» لجمال أبو حمدان ذات العنونة الاسمية البارزة تشتغل على فعالية المكان في الاسم بالدرجة

الأولى، فضلاً على المعنى السردي للبحث حيث يشكّل جزءاً مهماً من بلاغة العتبة:

«وعلى الباب سألتني زوجتي: «أين تذهب؟!»

أجبت بهدوء: «ألم تعرفي بعد!. إنني أبحث عن زيزياء.»»

إذن عتبة العنونة الاسمية تتكرر في المتن القصصي حين يظهر الزوج باحثاً حين يؤكّد ذلك جواباً على سؤال زوجته، وهنا تقتضي القراءة البحث عن معنى «زيزياء» إذ يظهر أسفل الصفحة الأولى من القصة تعريف لها ونصّه:

««زيزياء» مخيم النازحين الفلسطينيين جنوب عمان، تغيّر اسمه فيما بعد إلى الطالبية، «وزيزياء» اسم أول طفلة ولدت في المخيم عشية وصول نازحي 1967 إليه، والقصة من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه»

بهذا يكتسب البحث قيمة غزيرة في ظلّ المعنى الظاهر للمكان، بحيث يكون البحث عنه في هذا السياق ذا رؤية سردية عميقة تتصل بالمكان والزمن والتاريخ، ولاسيما حين يرتبط الاسم بالفتاة الأولى التي تولد في المخيم، ليكون البحث بحث عن الهوية والمصير والمستقبل والحياة .

تعمل قصة «العودة إلى البيت» لرسمي أبو علي في سياق كونها ذات عتبة عنوانية تقوم على جملة اسمية، على رسم معالم الفضاء المكاني والزمني للمتن النصي القصصي القادم، وصيغة العنونة الاسمية واضحة تمام الوضوح ومحددة ضمن رؤية مضمونية تأخذ معناها السردي من دلالة العودة والبيت معاً .

منذ عتبة الاستهلال يظهر الاهتمام بالبيت بوصفه وحدة سردية مركزية قدمتها عتبة العنوان الاسمية، وحتى الخاتمة القصصية حين تتشكل الرؤية المكانية من الحب والمعرفة في ظلّ الرؤيا:

«وبصعوبة شديدة قرأت الكلمات.

ـ الحب هو الطريق إلى المعرفة .

ـ الحب هو الطريق إلى البيت .

ظللت مأخوذاً بالرؤيا ولم يعد مهماً المكان، لقد وصلنا، وعرفت أنها تنتظرنا داخل الصرح .»

الراوي القصصي في هذه القصة يحيل على مكانين اختلطا في تجربتها، الأول في القدس حيث الماضي المكاني والثاني في عمان حيث الحاضر المكاني، وبتزاوجهما تصبح عملية العودة إلى البيت بين الحلم والواقع .

أما قصة «الحياة ... والناس» لتريز حداد فإنها تعتمد في تشكيل عنونتها الاسمية على فعالية الفراغ ثم العطف، فدال الحياة التي هي خبر لمبتدأ مقدّر يستمر في خبريته عبر النقاط التي تدل على محذوف آخر مقابل لحذف المبتدأ، ومن ثم تأتي واو العطف والمعطوف عليه (الناس)، في معادلة بصرية قرائية تقوم على تعادلية اسمية بين (الحياة) في طرف و (الناس) في الطرف الآخر .

ويطرح المتن القصصي شبكة علاقات تبدأ بسلسلة من المشاكل العائلية تضطر البنت (فاتن) أن تتشرد في الشوارع، ثم يتدخل المدرس المربي ليحلّ مشكلتها فتغرم به لكنها تتخلى عن غرامها حين تكتشف أنه مع خطيبته أسهما في حلّ مشكلة العائلة وإرجاع مياه الحياة إلى مجاريها، بحيث تصبح العلاقة العنوانية الاسمية بين الحياة والناس قائمة على الحب، وربما كان هذا الفراغ الحاصل (....) بين دالّي العنوان الاسميين يملؤه الحب .

عنوان قصة «قرعٌ على الباب» لسامية عطعوط ذو التشكيل الاسمي يتجلّى في فضاء العتبة تجلياً إيقاعياً، فالصوت المنبثق من (قرع) بصورته شبه العنيفة، وهو خبر لمبتدأ مقدّر قبله،

يأخذ تشكيله وطبيعته من خلال صورة الجار والمجرور (على الباب)، ليتحول التصوّر إلى ما يرتبط بالباب من مشتملات مكانية وزمانية ممكنة لا بدّ من حضورها في رسم الصورة الاسمية للعتبة .

تهبط عتبة العنونة الاسمية على عتبة الاستهلال الفعلية من أجل أن تستكمل الصورة الإيقاعية لفضاء العنونة:

«تواصل القرع على الباب

فُتح الباب فجأة، فوقع على الأرض.»

وتظلّ عبارة القرع على الباب بتلويناتها المتعددة (الاسمية والفعلية) تلح بالحضور كي تكتسب شرعيتها السيميائية، وتجيب على سؤال العنونة الاسمية بقوّة، وتشيع جوها الإيقاعي في فضاء التشكيل النصي عموماً، ومن هنا تتشكّل بلاغتها العنوانية وتؤدي وظائفها الجمالية على أكمل وجه .

العنونة الصوريّة :

العنونة الصورية هي نوع من العنونة القصصية ذات الطابع التشكيلي الخاص والنوعي، إذ هي على الرغم من أنها تناظر على صعيد الوضع النحوي عنونة الجملة الاسمية، إلا أننا وجدنا أن الفضاء التصويري المقصود في بناء العتبة يتجاوز الحدود الدنيا لتشكيل العنواني القائم على الجملة الاسمية فقط، وينفتح على رؤية تصويرية تسعى إلى الوصف والتحديد وتسليط الضوء على المصّور ودعمه بحساسية ديكورية حين يقتضي الأمر ذلك .

وقد تكرر هذا النوع من العنونة خمس مرات في عينة البحث قريباً من المتوسط، وهو ما يشير أيضاً إلى أهميته في التشكيل العنواني القصصي، وقد أخذ كل عنوان شكلاً صورياً مختلفاً تماماً عن العنوان الآخر، بحيث حصلنا على خمسة أشكال من العنونة الصورية في خمس قصص .

تتشكل عنونة قصة «صورة للوطن» لماجد ذيب غنما من خلال وحدتي العتبة العنوانية، الوحدة الأولى (صورة) وهي تحيل على الفضاء الصوري المفتوح في سلسلة من الاحتمالات التصورية، وحين تسند إلى (للوطن) تتحدد الصورة في سياق معين ينبع من معاني ودلالات (الوطن) في الجغرافيا والتاريخ والوجدان والذات والذاكرة وما إلى ذلك من سلسلة هذه التشظيات الدلالية للمفردة، بحيث تتشكل صورة العنونة من تداخل وحدتي العنوان في إطار صورة مشتركة.

ويصيغ عدي مدانات عنوان قصته الموسومة بـ «صاحبة المنزل العجوز» عبر التحديد أولاً والتوصيف ثانياً، إذ تتشكل الصورة تشكلاً تدرجياً على هذا النحو، فالخبر (صاحبة) حين تضاف إلى المنزل تصنع معنى واضحاً ومحدداً وذا طبيعة تملّكية استحواذية، فتتأسس صورة العنونة أولاً على هذا الأساس، لكنه في المرحلة الثانية من تطوّر البنية العنوانية تذهب الصورة نحو الصفة (العجوز) لتضيف طاقة جديدة لصورة العنونة، وتتسع حدود تشكيلها على هذا النحو .

في قصة «مائدة، مائدتان، ثلاث موائد» لبدر عبد الحق تعتمد صورة العنونة على آلية التلاحق العددي في تشكيل العنوان، فتبدأ الصورة العنوانية بـ (مائدة)، حيث تتشكل صورة ما في متخيّل القارئ، لكنّ المفردة العددية الثانية (مائدتان) سرعان ما تنقل الصورة العنوانية إلى فضاء المضاعفة، لتنمو صورة أخرى مجاورة للصورة الأولى، وتنتقل هذه الصورة إلى فضاء أوسع حين تدخل المفردة الجديدة (ثلاث) ليصبح التشكيل مؤلفاً من ثلاث وحدات صورية .

هذه الوحدات الصورية الثلاث للعنوان (مائدة/مائدتان/ثلاث) لا تأخذ وضعها العنواني على مستوى إنتاج المعنى إلا حين يبرز المعدود (موائد)، وهنا تذهب الصورة من العدد إلى المعدود حين تنفتح صورة العنونة على تعددية الموائد بكل

ما يتيحه ذلك لذهن التصور والتخييل من فضاءات وصور محتملة .

أما عنونة قصة «زيارة ماطرة إلى معبد عشتروت» لرجاء أبو غزالة فإنها تحو نحواً شعرياً في صياغة صورتها العنوانية، من خلال الموصوف والصفة أولاً (زيارة ماطرة)، ومن ثم من خلال شبه الجملة التي تذهب مذهباً آثارياً أسطورياً (إلى معبد عشتروت))، حيث تتشكل صورة العنونة باجتماع وحدتي العنونة وصوغهما لمعنى عنواني يحيل على قوة حضور المفردات الدلالي في فضاء العتبة، وما تتبعه ذلك من ظلال محتملة تتشكّل في ذهن المتلقي .

وتعمل قصة «صحراء دون شمس» لفائز محمود في السياق الشعري التشكيلي نفسه، إذ تتشكّل الصورة أولاً عبر الحضور الشاسع لمفردة (صحراء) المنكّرة في فضاء العنونة، غير أنّ هذه السعة الصورية التي تثيرها مفردة (صحراء) في مخيال التلقي لأول وهلة تتناقص قيمتها حين تسند فوراً إلى (دون شمس)، إذ يتهدد صفاء صورة (صحراء) عند القارئ الذي يضطر إلى أعادة تشكيل الصورة على وفق الإضافة الجديدة التي تنقص من كمال الدال .

ولا شك في أنّ القيمة المضافة التي تحصل عليها هذه العنونات الصورية في النصوص القصصية، تتجلى في المتون القصصية التي تسعى في طبقاتها وجيوبها وظلالها إلى تحقيق إجابات أخرى على هذا الفضاء الصوري، ولا يمكن الوصول إلى إجابات حاسمة بشأن التشكل الصوري للعنونة على نحو حاسم ونهائي إلا بالركون إلى العلاقة الصورية الأخرى بين صورة العنوان وصورة المتن .

الهوامش والإحالات:

1- العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطوّر، د. محمد عويس، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988: 373 .

2- العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998: 35 .

3- السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 25 العدد 3، 1997: 96 .97

4- مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، د.محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2008: 184

5- أدونيس والخطاب الصوفي، بلقاسم خالد، مجلة فصول، المجلد 6، العدد 2، 1997: 63 .

6- عنوان قصيدة السياب، دراسة لغوية مقارنة، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 1، 2000: 76 .

7- البنى السردية، نقد القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2002 : 8 .

8- الفن والنشاط العملي، س.خ رابوبورت، ضمن كتاب البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986 : 15.

9- تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية، لجنة إشراف أ.د. نبيل حداد، رسمي أبو علي، هاشم غرايبه، عبد الله رضوان، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2003 .

10- العنوان في الأدب العربي: 390 .

11- تجليات الصوت المنفرد، مختارات من القصة القصيرة الأردنية: 255 .

12- م . ن: 275 .

13- م . ن: 287 .

14- م . ن: 335 .

15- م . ن: 345 .

16- م . ن: 355 .

الاستغراق النقدي: قراءة في تجربة د. محمود الربيعي النقدية

د. أماني حاتم بسيسو

لفت انتباهي في كتاب د. محمود الربيعي: «في حدود الأدب» ما كتبه تحت عنوان: «الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي»، واسترعى تعبيره «الاستغراق الشعري» اهتمامي، واستوقفني مَليّاً أتدبّر في لغة الربيعي، وتساءلت: هل الشاعر وحده هو مَن استغرق! بالتأكيد.. الناقد أيضاً، بل ربما أولاً، وجال في خاطري أن تكون هذه الأوراق نظرة في رحاب إبداع أستاذنا، وأستأذنه في تحوير العنوان الذي اختاره لبحثه، لأجل عنوان ورقة دراستي هذه.

يتبادر إلى أذهاننا سؤال: متى يجدر بالناقد أن «يستغرق» في عمله النقدي، ومتى يكون العمل النقدي حرياً بهذا الاستغراق؟ الحقيقة أن الشاعر هو الذي يُملي على الناقد «حالة» الاستغراق، وهذا نقرؤه في قول الربيعي: «هذه صورةٌ متكاملة العناصر، لكن المتنبي يبدو فيها وكأنه ينسى الممدوح ويستغرق بكُلّيّته في تشكيل معالم هذه الصورة، حتى ليكاد يُنسينا الإطار العام للقصيدة، وذلك بوضعنا في مواجهة ذلك النموذج الحي الجديد الذي بناه أمام أعيننا كائناً مملوءاً بالحياة»(1) .

فالناقد –أمام استغراق الشاعر في تصويره الفني- لا يملك إلا أن يستغرق هو الآخر فيه، ليتحوّل العمل الشعري أمامه إلى «نموذج حيّ جديد» يمتاز بحياة خاصة وسمات فريدة، يَتَبَدَّى أمام عينيه بناءً قائماً، بل "كائناً مملوءاً بالحياة"، والناقد أمام العمل الشعري المتفوق لا يُبصره حسْب، بل يقف في «مواجهته» –بتعبير أستاذنا الربيعي- والمواجهة نوعٌ من المجابهة الإلزامية يفرضها الشاعر على الناقد فيتحول البناء الفني للعمل الشعري «من مشهد ساكن إلى موج هائج... تراه العين وتسمعه الأذن»(2) .

ويتفاعل هذا المشهد المتحرك مع ذهن المتلقي ووجدانه ليرقى إلى معنى رمزي أبعد وأسمى لا يقتصر على تجربة الشعر حسْب، بل يرقى إلى تجربة الإنسان، فتكون تجربته –إذ ذاك- أوسع بكثير لأنها تشغل مساحة رمزية في ذهن المتلقي(3).

وأحاول –في هذه الورقة البحثية- أن أعيش جوّ استغراق الربيعي، وآمل أن يتأتّى لي شئ مما إليه أرنو، وفي سبيل هذا أعمد إلى نصوص الربيعي وأركز على استنطاقها لتُفصح لغتها عن شئ من سماتها، التي يصفها محمد حماسة عبد اللطيف أنها «من السهل الممتنع، إذا تلقاها القارئ أساغها في يسر، ونفذت إلى عقله في قوة، وتطعّمها في انتشاء، لكنه إذا حاولها تأبّت عليه وندّت عنه وتطلّبت شيئاً كثيراً من الدّربة والعناء»(4).

وأودُّ المعذرة إن كنتُ أُكثِرُ الاقتباسَ من نصوص الربيعي النقدية وأُوردها كاملة، ذاك أن كلامَه يهمّني بنَصّه لا بمضمونه حسب، أي بطريقة تعبيره، وإن كان لنا أن نُميّز طريقة الربيعي، فهي طريقةٌ تُركّز على دمج سمات الفنّ الشعري بسمات الفنون المختلفة، فهو يصف الشعر – من زاوية تركيبه الفني- بأنه: «بناء» وتارةً «حوار» وتارةً أخرى «لوحة» أو «مشهدٌ تمثيلي» ...أو غيرها، وأرى أن هذا ممّا يُؤكّد «استغراقه» في إبداعه النقدي، فلغته النقدية تقترب من لغة الشاعر، لأنها تصفها من قريب فِعْلَ مَن يراها رأي العين.

◄ باحثة وأكاديمية أردنية.

وإذا كان لنا -بدايةً- أن نستنتج تعريفاً للاستغراق النقدي، وقعنا عليه في نقده للنقد، وألفيناه طيّ إعجاب الناقد بنظرة الآمدي إلى تلك «القوى الغامضة» التي يتميز بها الناقد5 والتي يُعرّفها الآمدي بقوله: «ويبقى ما لا يمكن إخراجه إلى البيان، ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علّة ما لا يُعرف إلا بالدُّربة، ودائم التجربة، وطول الملابسة»(6).

والناقد يصبح -خضوعاً لهذه القوة الغامضة- شريكاً للشاعر في الإبداع، فإذا كان الاستغراق الشعري -كما يُعبر عنه الربيعي- «حالة» أو «طاقة» أو«موهبة»، فحالة الاستغراق النقدي -دونما شكٌ- تُشابهها لتصل إلى فهمها والإحساس بها، وإذا كان الشاعر طيَّ هاته الحالة قد «شقّق» و«ابتكر» و«استنفد» طاقته الوصفية في نقل إحساسه بها إلى الآخر(7)، فلعلّ الناقد -بإدراكه ذلك كله- أقدر من الشاعر على هذا الفعل «الاستغراق» لأن الشاعر يُتقنه دون أن يُدركه، ويمارسه وقد لا يعرف كنهه، ولكن الناقد هنا يتعرّف كنهه -عن طريق السَّبْر اللغوي والعاطفي- والربيعي يستطيب هذا النهج طريقاً، فـ «حالة» الاستغراق النقدي شبيهة وقريبة من «حالة» الاستغراق الشعري إلى حدٌ ما.

ويُعبِّر الربيعي عن الاستغراق الشعري بأنه «عدّة الشاعر الأساسية في الوصول بموضوعات محدودة في الواقع المادي إلى غايات غير محدودة في الفن الشعري»(8)، فـ«الاستغراق» النقدي يعالج (التميز) و«الاختلاف»، ويركز على البحث عن طريقة الشاعر المبتكرة، ومذاق شعره الخاص و«بَصْمَتَهُ» الخاصة» التي تميز أسلوبه عن أسلوب غيره، وإن كان يرتاد الموضوعات ذاتها التي طالما طرقها الشعراء من قبله(9).

يصف الربيعي عمله في الكتابة النقدية بقوله: «بقيت الكتابة النقدية عندي مسألة صعبة إلى أقصى حد، ومختلطة بمعنى «الإبداع» إلى أقصى حد، ثم هي تمتعني إلى أقصى حد»(10)، ويُعبِّر عن عمل الناقد بأنه «نشاط علمي إيجابي، يضيف إلى النص الأدبي من الأبعاد ما يجعله يختلف بعد التناول النقدي عنه قبله، حيث يُرى من زاوية جديدة بفضل ما ألقاه النقد عليه من أضواء»(11).

و«الاستغراق النقدي» -فيم أرى- هو ما كفل للمنهج الربيعي سمة مميزة خاصة فريدة تُبرر لمحمد حماسة عبد اللطيف نعت منهجه النقدي بـ «المنهج الربيعي»(12)، فعمله النقدي - إلى جانب كونه عالماً إبداعياً متكامل الأبعاد- منهجٌ علمي موضوعي، وبوسعي أن أُدلِّل على ما أقول بتقديم سمات هذا الاستغراق المنهجية، وأدواته، وغايته، ومراحله، بعد أن عرضتُ تعريفه كما يراه الربيعي.

أولى سمات هذا الاستغراق -ما عرضت له سابقاً وأفصّل القول فيه هنا- وهو أن العمل النقدي نمط من الإبداع يُضاهي إبداع الشاعر ويقوم إلى جواره، فيكون الناقد «مبدعاً» لنصٌ جديد وأفكار جديدة ربما لم يَرِم إليها الشاعر ولم يقصدها، يقول الربيعي: «كنتُ أحاول مجَاراة المتنبي بالاستغراق في شعره على نحوٍ قريب من حالة الاستغراق التي قام بها هو في الطبيعة»(13)، فعمل الربيعي النقدي يقترب إلى حدٌ بعيد من «حالة الاستغراق الشعرية» التي تنتاب الشاعر، وعمل الناقد هذا «حالة إبداعية» لا «مجهود فكري واعٍ» حسْب.

إذ ذاك يصبح ناقد الشعر -ويؤثر ناقدنا تسميته: قارئ الشعر- متلقّياً للشعر، والتلقي يأذن لشخصية المتلقي ببسط نفوذها، وإظهار خصوصيتها فيما تختار بتسليط الضوء عليه، فيندمج القارئ في النّص ويصبح كأنه هو المبدع، يتمثل التجربة الشعرية، ويُعبِّر عن مكنونات العمل الشعري، وخفاياه الخافية، وهو بذلك: صاحب التجربة.

ويشترط الربيعي أن تصير الخبرة «بأدبية الأدب شيئاً كامناً في أعصاب الناقد متصلاً بشعوره الطبيعي، وعاطفته الطبيعية، متصلاً بردود أفعاله التلقائية للمؤثرات المختلفة»(14)، لذا فالاستغراق النقدي «ذاتيٌّ» في تجربة الربيعي.

وهذا لا ينفي عن استغراقه سمة الموضوعية، فهي سمةٌ أصيلة في «ذاته»، فطريةٌ في تكوينه، وهو في شخصيته يميل إلى العلمية، وهذا ما يدعوه: «طريقته الخاصة في القراءة»(15)، فهو في ميله إلى الذاتية «طريقته الخاصة» موضوعي «لا يتجاوز حدود النص»، وبهذا لا تتناقض الصفتان ولا تصطدمان بل تنصهر كل منهما في الأخرى.

وهو لا يخرج من النَّصّ الشعري إلى ما سواه «حياة الشاعر، ظروفه، ...»، أي أنه ينظر إلى الشعر بأنه كيانٌ قائمٌ بذاته مستغنٍ عن كلّ ما عداه، فالشعر وحده هو موضوع تحليله النقدي، ودراسته دراسة موضوعية لأنها تُدلّل على ما تقول بدلالات النصّ الشعري نفسه.

والاستغراق المنهجي لا يصدر عن قارئ عادي (أيّ قارئ) بل قارئ يُعتدّ بقراءته(16)، يُبحر داخل حدود النص الشعري، ويتعامل مع الشعر بأنه شعر ولا يخرج إلى مجرد شرحه أو نثر أبياته، بل تعنيه الصياغة الشعرية(17)، التي تجعل منه «بناءً خاصاً فريداً مقصوداً»(18).

إنّنا نتساءل: هل الربيعي يستغرق في كلّ ما ينقده؟ وهو يجيب عن هذا بأن من الواجب على الناقد ألا يُقدم على نقد عملٍ إلا إذا أحبه وعاش جوّه واندمج فيه(19)، ويصف اندماجه في تجربة القراءة بقوله: «لقد أخذت قصيدة «شنق زهران» بمجامع قلبي»(20)

إنّ هذا الاستغراق ذو خصوصية، لأنه يحمل صفات من ذات الناقد، حتى وإن بدا أن الناقد يردّد كلام غيره، يقول الربيعي: «أرى أن كل نصّ أدبي جيد –ثبتت فعاليته على طول الزمن- إنما كان كذلك لأن له قيمة في ذاته تلحقه بالفعل بعالم الأدب الإبداعي. وتعود هذه القيمة إلى الجانب المتصل – في هذا النص النقدي- بذات الناقد، ورؤيته الخاصة للنصوص الإبداعية، التي تجعل من كلامه شيئاً متميزاً عن كلام غيره، وذلك حتى في الحالات التي يبدو معها صاحب هذا النص وكأنه يردّد كلام غيره»(21) .

وما نلحظه في عمل الربيعي النقدي أنه يمتاز جميعه بتلك السمة الخاصة البارزة في شخصيته، وهي سمة «التوازن» التي ميزت مسيرته النقدية، و«هذا التوازن علامة دالة على اعتداد بالذات وانسجام مع النفس... فهناك وحدة نفسية يَصْدُرُ عنها فيما يكتب من تنظير أو تطبيق أو ترجمة «(22)، والتوازن في شخصية الربيعي وميوله هو ما دعاه إلى تبني الموضوعية اتجاهاً نقدياً «النقد الموضوعي»، وهو لا ينسلخ فيه عن ذاته لأن ذاته مؤهلة للحكم الموضوعي بميلها الفطري المتوازن.

فـ «الاستغراق العميق» لا ينفي «التوازن الدّقيق» في شخصية الربيعي الناقد، والتوازن يعني أنه يأخذ من كلّ شئ بقدر، فبقدْر ما يتطلّب النص ويُتيح، تكون متابعته له، لذا يتأمّل الصورة وتشكيلها للكيان الشعري إذا كانت الصورة عماد التشكيل لشعري، ويتابع التطوّر السردي إذا قامت القصيدة على عنصر القصّ، وقد يُتابع الموسيقى أو الحوار... أو غير ذلك، فالنصُّ الشعري هو الذي يُملي على الناقد طريقة قراءته، ويُسلم إليه الأدوات التي يُتابع تحليله بها.

ولأن استغراق الربيعي النقدي منهج علمي، فهو يبتعد عن الأحكام الانطباعية التي قد تصدر من الناقد عفوياً تجاه نصّ ما، في لحظة قراءة حسْب، كما يتجنّب ما كان قائماً على انطباع اعترى حكم الناقد وفق جوٍّ عامٍّ للنّص، فعندما يدرس الناقد صور الوصف عند المتنبي يُتابع هذه الصورة في مجمل شعر المتنبي، ولنتأمل قوله: «تحتل صورة الأسد مكاناً مرموقاً في شعر المتنبي وهي تأتي أحياناً في صور خاطفة ضمن صورة كبرى... وأحياناً تحتل جزء بيت، وهذا منثور على رقعة واسعة من شعره، لكن صورة الأسد خصت بعناية في موضعين اثنين من الاستغراق الشعري»(23)، فقراءة الربيعي دراسةٌ شمولية تقوم على مداومة القراءة، يقول في قراءته لشعر المتنبي: «ولا أستطيع إحصاء المرّات التي زرتُ فيها شعره قارئاً»(24).

وأهمُّ أدوات الاستغراق النقدي ما يميل الربيعي إلى تسميه: «السَّبْرَ الوجداني»، وهي حالة تستدعي إلى ذهني

«حالة الوَجْد الصوفي»، الذي يُعرِّفه أهله بأنه «حالة تُعاش فقط وليس حالة يمكن الحديث عنها»(25)، وأرى أن وصف الناقد لها لم يُجَلِّ أبعادها جميعاً، لأنها تدخل في باب «الإحساس» الذي تصعب الإحاطة بصفته، وتعبيراتُه دالّة على هذا: فهو «مولع بشعر المتنبي» والولع حالة من التعلّق تعني المداومة المرة تلو المرة، والشعر -على حدّ تعبيره- «يجري مني مجرى الدم من العروق»(26)، فهي حالة تجاوز النظر النقدي إلى رحاب أسمى وأعلى.

كما يستدعي نفَس الربيعي في النقد إلى خاطري قول الشاعر الصوفي:

ويفنى ثم يفنى ثم يفنى فكان فناؤه عين البقاءِ

فالإبداع النقدي - وإن كان يبدأ من واقع النص الأدبي - فهو يجاوزه آخذاً حياته المستقلة، وهي حالة شبيهة بإبداع الشاعر الذي يؤمن ناقدنا بأنه «يبدأ من الواقع ولكنه سرعان ما يتجاوزه آخذاً حياته المستقلة»(27)، ففناء الناقد عن دنيا الواقع وعن ارتباط النص الشعري بمناسبة تمتّ إلى واقعه المادي وظروفه التي عاشها، يتبعه فناء في عالم النص الشعري واستغراق فيه، ويليهما فناء في الاستغراق النقدي بحيث يغدو هذا الاستغراق تجربة إبداعية للناقد.

وما أسميه «مراحل الاستغراق» في تجربة الربيعي النقدية هو ما يصفه وصفاً دقيقاً تحت مسمى: «مراحل علاقتي بالنص»، وهي خطواتٌ أشبه بخطوات العملية الإبداعية التي يمرُّ بها إبداع الفنان، أولها: مرحلة الاختيار، وهي مرحلةٌ واعية أو كما يعبِّر الربيعي: «وأنا في هذه المرحلة أمتلك حريتي كاملة، وأحس أن النص الذي أمامي يمتلك كذلك خصائصه كاملة، ويكون بيني وبينه خط وهمي واضح كل الوضوح. وأتأمل حالي وحاله في وعي كامل دون أن أحس بأنني مضطر إلى أن أقربه إليّ أكثر من اللازم (28) »، وهذه المرحلة تمهيدٌ للاستغراق النقدي، وثاني المراحل هي مرحلة الحوار الدائم مع النص، وهي لُبُّ الاستغراق، يصفها بقوله: «في هذه المرحلة أركز أقصى طاقتي المعرفية، والذهنية، والشعورية، بحيث تصبح أذني وعيني، وقلبي، وعقلي في حالة استنفار، أو «طوارئ» كاملة. وعندما أصل إلى هذا الحدّ يتولّد عندي إحساس بوجوب القيام بنوع من «مغادرة» النص، كما أحسُّ أن مرحلة ثالثةً على وشك الحدوث»(29)، والمرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة النصّ النقدي، الذي تُفرزه عملية الاستغراق وينجم عنها، يقول الربيعي: «وفي هذه المرحلة يبرز نوعٌ من الضغط الفكري والشعوري على نحوٍ أفضل»(30).

وهذه المراحل شبيهةٌ بما يصفه مصطفى سويف تحت مسمّى: المكونات الرئيسية لخبرة التذوق الفني بحسب تسلسلها الزمني، إذ يُركِّز من منظور علم النفس- على «استعدادات المتذوق لإصدار أحكام تقويمية على الأعمال الفنية»، إضافةً إلى «الإطار الثقافي لدى المتذوق» و«التهيّؤ النفسي» لعملية التذوق، ليُيَسِّرَ له ذلك «إدراك القصيدة» وليَصِلَ فيما بعد إلى إنتاج: «الأثر اللاحق»(31)، وعملية التلقي -كما يرى علماء النفس – مكملة بصورةٍ ما لعملية الإبداع(32)، والأديب إنما يكتسب إطاره الخاصّ «العامل النوعي الذي يميز عبقرية الشاعر»(33) عن طريق الاطّلاع على الأعمال الأدبية خاصّة، كما يُشترط لهذا الاكتساب أن تكون عملية الاطلاع «التلقّي» منظمة تنظيماً خاصاً(34).

وهكذا فمراحل عملية القراءة الناقدة الفاحصة هي ذاتها مراحل العملية الإبداعية، أو هي تشبهها إلى درجة كبيرة، لذا فالناقد «المتلقي» مبدع، وعمله «إبداع على الإبداع»، وإن كان يُلزم نفسه بالعمل داخل حدود النص الأدبي، إلا أنه يخرج به إلى مدىً أرحب، بنقل الظواهر المادّيّة في شعر الشاعر إلى عالم الرّمز والمعنى.

والناقد إنما يُبدع من خلال النص الشعري، ويعمل داخل النص محاولاً ربط أجزائه وفهم لوحاته واستكناه دلالات ترتيبه على هذا النحو، فعمل الناقد وجولاته إنما هي في داخل النص لا تغادره وهذا ما يُحتم على الناقد «الموضوعية» في المنهج، وهذا مجال رحب لعمل ذهن الناقد، والنقد بهذا: «سبرٌ ذهني»، ونهج الربيعي يمجُّ الخروج عن القصد إلى ما

تفرّع عنه من سُبُل ومقاصد، فهو ليس منهجاً مُصْمَتاً كما أنه ليس مائعاً رَخْواً.

والاستغراق النقدي أنواع ودرجات، وإنما «يتنوع» وفق تنوع الخصائص الفنية التي يركز عليها الإبداع الشعري في حالة الاستغراق الشعري ، فإلى أي من عناصر الفن مال الشاعر «تصوير، موسيقى، بناء شعري،...» كان ميل الناقد في استغراقه النقدي، فعمل الناقد «نشاط علمي إيجابي، يضيف إلى النص الادبي من الأبعاد ما يجعله يختلف بعد التناول النقدي عنه قبله ، حيث يرى من زاوية جديدة بفضل ما ألقاه عليه النقد من أضواء»(35)، وهذه الحالة «تفلت من الإطار التقليدي، وتجنح الى إرضاء اعتبارات فنية بحتة».

والزاوية التي ينظر منها ناقدنا هي زاوية الإبداع الفني وعناصره المتعددة، فهو يُلاحظ استغراق الشاعر، وَيَتَتبّع عناصرَ الفن التي كانت مطيته في رحلة الاستغراق هذه، ليُخرجها في رحلة إبداع جديدة تضاهي إبداع الشاعر.

من ذلك ما يتضح في ذهن ناقدنا حول: «الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي» في عدد من قصائد الشاعر، فعنصر التصوير أو «طاقة التصوير» هو العنصر الذي يبرز على سائر العناصر الفنية، وبذلك يغدو العنصر الأول في القصائد التي يعالجها الناقد، بل يمتد ليكون العنصر الأول في الشعر عموماً، يقول الربيعي: «وموهبة الوصف –بالمعنى الواسع للكلمة– هي أدة الطاقة الشعرية الأولى في الوصول إلى حالة الاستغراق الشعري. والحق أن الشعر بجملته –ومن أية زاوية نظرنا إليه– إن هو إلا وصف»(36).

وغاية هذا الاستغراق تُجاوز ظاهر ما تعطيه الأبيات، إلى مغزاها الرمزي البعيد(37)، وعندئذ يكون النص قد كشف لنا «عن معناه الحقيقي لا معناه الذي نريده له نحن، وعندئذ نكون قد ملكنا النص، بعد أن يملكنا هو في مرحلة القراءة، كما نكون قد ميزناه بصفته عملاً يأخذ من الواقع ويستقل عنه في الوقت نفسه، ويتشكل من اللغة ويستقل عنها في الوقت نفسه»(38).

فالاستغراق الشعري هو ما يُكسب العملَ الشعري استقلالاً يُميّزه عن بقية أجزاء القصيدة «لوحاتها» بجو معين، وعن سائر ما أبدع الشعراء في مثل هذا الباب وعندئذ «حين يملك الناقد النص»، يعرف أخص خصوصياته، وأبرز ما يميزه لا على نطاق إنتاج الشاعر وحسب، بل على امتداد معرفة الناقد بدلالات الرموز الشعرية في إنتاج غيره من الشعراء «المبدعين».

وظاهرُ ما تعطيه الأبيات يندرج طيّه خصوصية إبداع الشاعر، وعموم تجربته التي تشير إلى مغزى رمزي بعيد(39)، والكشفُ عن المعنى يقتضي من الناقد الانتقال من العام إلى الخاص ليكون له خصوصية الدلالة، فالظواهر المادية في شعر الشعراء إنما تحمل طابعها الذاتي الخاص المميّز عن طريق تصويرهم لها، ذلك التصوير القائم على التشقيق المعنوي والأسلوبي الخاصين بالشاعر دون سواه(40)، والاستغراق النقدي هو ما يقودنا لأن نتمتع بالشعر «متعة جادة واعية تجعلنا أكثر فهماً لأنفسنا، ومن ثم أكثر وعياً بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها»(41).

والتغلغل في خصوصية تجربة الشاعر، يُقربها إلى عالم القارئ فيحس أنه يعاني معاناة الشاعر، ويمرُّ بظروفه ويعيش تجربته، والشاعر حين يستغرق في شعره قد لا يملك جِدّه ووعيه كما هو الناقد الذي يتمتع بتجربة القراءة متعة «جادة واعية»، فهو وإن كان يقترب من تجربة الشاعر إلى حدّ الاستغراق -غير أنه يدرك كيف أدى الشاعر هذا المعنى الإنساني فنياً، ويتلمس كيف يتسع مدى المعاني الخاصة في شعر الشاعر فتصل إلى مدى أرحب «مغطية في ذهن المتلقي ووجدانه مساحة رمزية أو سع بكثير... إنها حَريّةٌ بأن يكون معناها مرادفاً لمعنى الحياة»(42)، ومن ثَمَّ يمكنَ التعامل «مع النص الأدبي بصفته ذاتاً فريدة لها حياتها الخاصة التي قد تتوافق أو تتنافر مع حياة القارئ، فتفتح أمامه الباب واسعاً في الحالتين لتطوير شخصيته، وضبط ردود فعله، وإنضاج عواطفه وانفعالاته، وتمكينه من رؤية نفسه، والآخرين، والعالم، على نحو أكمل وأشمل»(43).

كما يهدف الاستغراق النقدي إلى الكشف عن شخصية العمل الشعري، فعن طريق الكشف عن الخاص الذي يميز العمل الشعري تتضح شخصية هذا العمل، ومهمة الناقد هي استيضاح أسلوب الشاعر في «توزيع الاهتمام على رقعة العمل الشعري، وكيف تتضح شخصية هذا العمل صاعدة هابطة بين المبتكر والمعاد، والمنحرف والمستوي، مما يحتمه النظام الشعري الذي قد يبدو مقيداً على السطح، ولكنه مستغرق متحرر في الأعماق»(44).

ويرى ناقدنا أن مواجهة النص بشخصيته الخاصة هي إفراز «للقراءة الأدبية الحقيقية التي تؤمن بأن «تجربة» القراءة هي «فعل» ذهني وروحي وشعوري غايتها الأساسية البحث في «المعنى الأدبي للأدب»(45)، ويقترح أن يكون هذا الاستغراق الشعري منطلقاً لتبويب شعر الشاعر بالكشف عن «خصوصية العمل الشعري وشخصيته المميزة»(46)، فهو يرى أن النقد إبداع ثان، وينفي تبعية النقد للإبداع الشعري، «ويبدو أن نوع القراءة النقدية هو المنجاة الوحيدة التي ينجو بها النقد من الوقوع في أسر التبعية للأدب الإبداعي»(47).

ويسمي الربيعي هذا الناقد (الناقد المنشئ) الذي يحوّل النقد نفسه إلى «إبداع» يتجدّد الاهتمام به لا لحججه وأفكاره و«حرَفيّته» بل لأسلوبه الإبداعي الدائم»(48)، وأظن أن معنى كلام ناقدنا هذا، أنه يصحُّ لنا أن نتلمَّسَ في استغراق الربيعي النقدي سمات العمل الأدبي.

وكما أن النص الشعري يثير في نفوسنا استجابة من نوع ما، فالإبداع النقدي كذلك يفعل، حين يكون تجربةً للناقدِ ربما حفزها إلى الوجود إبداع الشاعر(49)، وهذا ما يتبدى في عمل الربيعي دائماً، حين يكشف عن الرمز البعيد في شعر الشاعر، فالربيعي يؤمن أن الناقد لا يكتب للمبدع، وإنما يكتب للقارئ ليساعده على تطوير مزيد من الوعي بالنص الأدبي(50)، وهذا يعني ألا حدود تحد من عمل النقاد، فكلٌّ منهم مؤهّلٌ ليكشف شيئاً جديداً ويضيف إلى الأعمال التي سبقت عمله(51).

وبعد.. فليس حديثي في هذه الورقة البحثية معالجةً وافية لمنهج أستاذنا، أو وصفاً شاملاً له، ذاك أنه منهجٌ واسعٌ متراحب، إنّما هي محاولةٌ لطالبة علم تتلمذت على كتاباته الأدبية والنقدية، تسعى فيها إلى قراءة «النص النقدي» على الوجه الذي ينبغي أن يُقرأ عليه، وتطمح إلى الكشف عن إبداع الناقد.. ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً.

المصادر والمراجع:

- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.
- حاضر النقد الأدبي مقالات في طبيعة الأدب، طائفة من الأساتذة المتخصصين، - تر:محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 1998.
- دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، مصطفى سويف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2000م.
- في حدود الأدب، محمود الربيعي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.
- في نقد الشعر، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 1998.
- قراءات نقدية، سيد محمد السيد قطب، عبد المعطي صالح، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط1، 1999.
- قراءة الشعر، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 1997.
- من مبادئ النقد الأدبي، إ. أ. رتشاردز، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة
- مدخل إلى التصوف الإسلامي، أبو الوفا التفتازاني،دار الثقافة، القاهرة، 1974.
- مقالات أدبية قصيرة، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 2001.
- من أوراقي النقدية، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، 1996.
- المنهج النقدي عند د. الربيعي، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة الهلال، نوفمبر 2010.
- نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة،2000.

الهوامش:

1- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 118

2- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 123.

3- ينظر: نفسه،:125.

4- المنهج النقدي للدكتور محمود الربيعي، محمد حماسة عبد اللطيف، مجلة الهلال (نوفمبر 2010) : 110.

5- ينظر: نصوص من النقد العربي، محمود الربيعي: 19.

6- نفسه:19.

7- ينظر: في حدود الأدب، محمود الربيعي:106.

8- في حدود الأدب، محمود الربيعي:103.

9- ينظر: في حدود الأدب: 103، 105.

10- مقالات أدبية قصيرة، محمود الربيعي،: 35.

11- في نقد الشعر، محمود الربيعي: 6.

12- ينظر: المنهج النقدي عند د. محمود الربيعي ، محمد حماسة عبد اللطيف ، مجلة الهلال، (نوفمبر 2010).

13- في حدود الأدب،: 20.

14- نصوص من النقد العربي: 18.

15- قراءة الشعر، محمود الربيعي: 202.

16- ينظر: قراءة الشعر،:11.

17- ينظر: قراءة الشعر، محمود الربيعي:14.

18- ينظر: قراءة الشعر: 16.

19- ينظر: مقالات أدبية قصيرة:34

20- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 160.

21- نصوص من النقد العربي، محمود الربيعي:7

22- قراءات نقدية، عبد المعطي صالح وسيد محمد السيد قطب: 45 .

23- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 116

24- في حدود الأدب: 19.

25- مدخل إلى التصوف الإسلامي، أبو الوفا التفتازاني:1

26- في حدود الأدب:19.

27- في حدود الأدب: 22.

28- مقالات أدبية قصيرة:33، وينظر: من أوراقي النقدية، محمود الربيعي: 14، 15.

29- مقالات أدبية قصيرة:34.

30- مقالات أدبية قصيرة، محمود الربيعي:35.

31- ينظر: دراسات نفسية في الإبداع والتلقي، مصطفى سويف: 153.

32- ينظر: نفسه،:17.

33- ينظر: الأسس النفسية في للإبداع الفني في الشعر خاصة ، مصطفى سويف:157.

34- ينظر: نفسه:173، 174.

35- في نقد الشعر، محمود الربيعي : 6

36- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 105.

37- قراءة الشعر، محمود الربيعي : 31

38- حاضر النقد الأدبي، محمود الربيعي،: 10

39- قراءة الشعر، محمود الربيعي: 31

40- ينظر: في حدود الأدب، محمود الربيعي:104

41- قراءة الشعر، محمود الربيعي: 13

42- في حدود الأدب: 125

43- في حدود الأدب: 10

44- في حدود الأدب، محمود الربيعي: 107

45- حاضر النقد الأدبي، محمود الربيعي: 9

46- ينظر: في حدود الأدب،: 133.

47- حاضر النقد الأدبي، محمود الربيعي: 15.

48- مقالات أدبية قصيرة، محمود الربيعي:296.

49- ينظر: من مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز، تر: مصطفى بدوي:61.

50- ينظر: في حدود الأدب: 39

51- ينظر: من مبادئ النقد الأدبي، رتشاردز:61.

كتابات بوسنية عن محمود درويش

عام 2008 التقيت بالشاعر محمود درويش في مدينة سراييفو عاصمة البوسنة والهرسك، وكنّا مدعوين للمشاركة في مهرجان سراييفو الشعري "أيام سراييفو الشعرية" الذي يعقد في شهر أيار من كل عام، ويدعى إليه شعراء وكتاب ومترجمون من كافة أنحاء العالم، ويقام في عدة مدن بوسنية، وكان من المقرر أن تقدم لدرويش جائزة المهرجان لذلك العام (الشاهد البوسني) التي يقدمها اتحاد كتاب البوسنة والهرسك، وهي جائزة ذات أهمية رمزية كبيرة في تلك الديار، وكان قد حصل عليها كتاب كبار من أقطار عالمية مختلفة قبل ذلك. والحقيقة أنني دهشت للمكانة التي يحتلها درويش في المخيال البوسني والعالمي، حيث شعرت أن العالم يحب أن يرى فلسطين، وأن يتمعن في معناها الإنساني من خلال شعر درويش وكلماته التي تعبّر تعبيراً عميقاً عن التراجيديا الفلسطينية وتداعياتها في الروح والعقل.

وعرفت من الأستاذ الدكتور أسعد دوراكوفيتش – رئيس قسم اللغة العربية في جامعة سراييفو، أن قصائد محمود درويش كانت قد ترجمت منذ زمن في البوسنة، وأن هناك محاولات لترجمة المزيد من أشعاره. كما صدر في ذلك العام الذي حضر فيه درويش إلى البوسنه 2008 مختارات من أشعاره تحت عنوان "أبد الصبّار" وهو عنوان إحدى قصائد درويش، بترجمة الباحث والمترجم (ميرزا سرايكتش)، وكتب لها مقدمة، كما ذيلت الترجمة بكتابات عن درويش من قبل كتاب بوسنيين كبار.

وعندما وجدت أن هناك مادة معقولة يمكن جمعها في كتاب، بالإضافة إلى مجموعة صور نادرة عنه، أخذت له في البوسنة، من قبل مصور خاص حضر من بلجيكا لهذه الغاية، فقد خطر لي أن أصدر هذا الكتاب تحت عنوان "محمود درويش في سراييفو" في ذكرى ميلاده بعد وفاته، إلا أن عدم مقدرتي على الحصول على الكثير من الوثائق والصور، التي يمكن أن تجعل من الكتاب، كتاباً يليق بدرويش وتجربته، جعلني أحجم عن المحاولة، وأن أصدر أجزاء مما جمعت في هذا الملف الخاص الذي ينشر لأول مرة، ويوثق هذه الزيارة، والجائزة التي حصل عليها درويش في ذلك العام، ولم يكتب عنها شيئاً حتى اللحظة، وقد ترجمت فيه أهم الكتابات البوسنية عن درويش، إضافة إلى مقالين لي كتبتهما عن درويش في بعض الصحف العربية، إحدهما يتناول زيارة درويش لسراييفو وانطباعاتي عنه، والآخر هو رثاء حزين لدرويش عبرت فيه عن مشاعري نحوه، وهو الإنسان الذي دخل قلبي وعقلي بشكل مختلف، بعد أن جالسته وتحدثت إليه، واشتريت له ولي بعض الكرز البوسني، وتحدثنا بمحبة عن سحر الماء، الذي كنا على ضفافه، قريباً من ينبوعه، وعن صمت الصوفيين اللذين كانا إلى جوارنا في تكية عتيقة، ولا يسمعان ما نقول عن فلسطين، وعن أشياء أخرى، جهرنا بها في لحظة خاصة وجميلة، وفي بلاد بعيدة، قبل وفاته بشهرين!!

◄ **إسماعيل أبو البندوره**

محمود درويش في سراييفو.. شاعر وقضية

◄ إسماعيل أبو البندورة



شارك الشاعر العربي محمود درويش في مهرجان سراييفو الشعري (أيام سراييفو الشعرية) الذي عقد في الفترة مابين 7-14 أيار 2008، وحصل على جائزة المهرجان (الشاهد البوسنوي)، وتألق درويش في هذا المهرجان العالمي بأشعاره وأحاديثه التي فرضت حضورها وهيبتها المعرفية والإنسانية على المهرجان والساحة الثقافية في البوسنة والبلقان، حين تحدث عن تجربته الشعرية، وأجرى الكثير من المقابلات وقرأ أشعاره في عدة مناسبات.

وكان اتحاد كتاب البوسنة قد كتب في الكتيب التعريفي للمهرجان لمحة مكثفة تعرّف بشعره وأهميته الأدبية، ومما قال فيه الاتحاد على لسان الدكتور (أسعد دوراكوفيتش): إنه لشرف كبير لسراييفو أن تستضيف هذا الشاعر الإنساني الكبير، لأن مصير الشاعر والمدينة يتشابهان في أكثر من موضع، فمن الممكن التعرف على سراييفو ودرويش من خلال الأبعاد العالمية التي لم تجد لها التفهم الكافي والضروري، كما يمكن التعرف عليها من خلال المعاناة التي هي قدرهما المشترك، وأن في سراييفو ودرويش فائض هوية!!

والحقيقة أن المهرجان تميز هذا العام بالحضور الطاغي والمهيب للشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش، الذي وضع فلسطين ومعانيها أمام عقل أهل البوسنة بطريقة شاعرية

◄ باحث ومترجم أردني

ثقافية متعالية خصوصاً في الذكرى الـ60 لاغتصابها، وأجاد وهو صاحب العبارة العميقة في التقاط نقاط التشابه بين عذابات فلسطين ونكبتها، وعذابات أهل البوسنة الذين تعرضوا لقدر ومصير متشابهين من ضياع الهوية والتشرد والخراب. كان المهرجان إذاً مناسبة ضرورية لكي تسمع أوروبا من عاصمة البوسنة صوت شاعر من فلسطين، وهو يقدم النص الموازي والرافض للإقصاء والإبادة والفناء، في وقت تجمّع فيه كل بغاة وذئاب العالم الغاشم لكي يرقصوا على أرض فلسطين رقصة وحشية غير إنسانية الطابع في ذكرى بناء الدولة اللقيطة الملفقة الآتية من الأساطير والعقد التاريخية.

والمهم في الأمر أن البوسنة وكتابها وشعراءها لا بل عقلها الخالص (وبما قالته وعبرت عنه) فتحت قلبها لرواية درويش عن فلسطين، وأغلقت سفر الأسطورة العبرية الكاذبة عندما لاحظت بعمق في نص درويش وأشعاره وكلماته صدقاً وبراءة عفوية، وعذاباً واقعياً مرسوماً بالكلمات، وثباتا على تاريخ راسخ، وطموح مستمر للوصول إلى الوطن في لحظة ما، حتى وإن كان ذلك في وقت أصبح الآن بعيداً وشاقاً، ولذلك أقول أن مهرجان سراييفو كان مهرجاناً للاستماع إلى نص درويش، وروايته الجارحة عن فلسطين، وثقافتها وحريتها بطريقة مغايرة للمقروء المزيف والمفروض والمقولب عن فلسطين، ونجح درويش بطريقة ما في تقديم خطاب ثقافي شعري عالمي في أبعاده ومضامينه عن فلسطين وحقيقتها التاريخية وجراحها!!

أما الشعراء الاجانب من البوسنة والبلقان وأمريكا واليابان والمانيا وبولندا والنرويج وروسيا، فقد تراجعوا بتواضع وهيبة وإجلال خطوة إلى الوراء أمام نص فلسطين وشاعرها، معتبرين قصيدة درويش قصيدتهم بطريقة أخرى، حتى أن أحدهم قال لي: "إننا بأشعارنا نتمم قصيدة درويش ومعناها أو نضعها هامشاً على متنه الشعري الممتد والإنساني، لكي ينطلق نص فلسطين في دربه نحو تجسيد الحرية وتحقيقها!!". وأنا هنا أتحدث عن شعراء عالميين كبار، ولا أتحدث عن شعراء هواة ومغمورين يحاولون بالكلمات والمجاملة الاختباء وراء نص درويش، لإثارة الانتباه وخطف الأضواء. وكان لسان حالهم يقول: "إننا نغني الأغنية ذاتها، وننشد الحرية ذاتها، ونسير بطريقة ما معاً على طريق إنسانية واحدة سوف تحقق في يوم ما مملكة الحرية المنشودة، وسوف نغلق إلى الأبد رواية وسيرة الإبادة والمنافي والإقصاء!!".

وعندما استطاع نص درويش وخطابه الثقافي أن يقدم ذاته لعقل شعب البوسنة بهذه الطريقة المعبرة المتعالية (بالمعنى الفلسفي للتعالي) أصبحت الطريق مفتوحة أمامه لكي يقول كل كلماته ومقولاته وأطروحاته عن فلسطين والناس والشعر وعذابات العالم والانجراحات الإنسانية في كل بقاع الأرض.

وكانت له لقاءات ومقابلات وقراءات كونت هذا الانطباع العميق، وجعلت مسألة الوطن المغتصب مجدداً أمام العقل، لتقول إن رواية أخرى خارج نطاق وفضاء الهيمنة والتوحش تتولد وتكبر في وجدان العالم، ولا بد يوماً أن تزيح رواية الغاصب وأساطيرها وعماءاتها واكراهاتها!!!

في سراييفو التقينا.. في سراييفو كنا في حضرة الغياب!!

إسماعيل أبو البندوره

في سراييفو قالوا: إنه يمكن التعرف على درويش، وسراييفو من خلال المأثرة الكسموبوليتية التي لاتجد التفهم الضروري اللازم لها.. ومن خلال المعاناة التي هي قدرهما المشترك!! وأن لدى درويش وسراييفو فائض هوية!

وكنا نحن في بلاد العرب قد عرفنا درويش، وهو يقول:

نحن في حل من التذكار

فالكرمل فينا

وعلى أهدابنا عشب الجليل

لا تقولي ليتنا نركض كالنهر إليها!

لاتقولي!

نحن في لحم بلادي وهي فينا...

ومهما يكن، فقد غاب ذلك الصوت الفلسطيني الجميل الذي انبثق من تاريخ فلسطين في كل لحظاته، وكان نبتاً من نباته، وفصلاً من فصوله، وسطراً

من سطوره..

إنه السياق الفخم الذي يرافق فيه التاريخ الشاعر، ويتعانق فيه الشاعر مع التاريخ، ليكتب سيرة الشعب الجمالية ويومياته الوجدانية.. إنه التأسيس لقراءة التاريخ مقلوباً من الأسفل إلى الأعلى.. من واقع الناس لا من أحداثه ومنعطفاته الكبرى.. إنه رسم الحياة لا بقاء الحياة بتغريبها وتشريقها.. إنه وإنه.. وإنه.. ولكنه العذاب والموت الذي يقال عنه في لحظات عدميه الموت الجميل!!

وأي موت جميل! وأي حضور في الفناء؟ وأي كثافة وتكثيف للعذاب في فلسطين؟ وأي بشاعة يفرضها الاغتصاب أمام زهرة لوز تبرعم سراً على سفح فلسطيني محروق؟؟

وغياب محمود مفردة من مفردات هذا العذاب التراجيدي وصورة من صوره، ذلك أننا لا نتصور تاريخ عذاب فلسطين من دون شعر وشعراء، ولا نقدر أن نفهم العذاب بدون هذا القاموس الكبير الذي يؤوّل العذاب ويجعله تاريخاً لشعب وأمة!

وماذا يبقى في فلسطين غير هذا العذاب والموت المسترسل؟ وما معنى فلسطين الراهن بلا أشعار أو كلمات؟.. إن فلسطين – الشعر التي بناها درويش وكنفاني وجبرا هي قطعاً غير فلسطين المتشظية في أيد غريبة عنها!

إنها الملاذ الذي اختبأت فيه الأفكار والرؤى والأشواق الوطنية، لكي يبقى لفلسطين فكرتها، ولكي تبقى فكرتها في حرز حريز.. في القلوب والعقول.. حرة.. لا تشوبها شائبة، ولا يلابسها شك أو ارتياب..

ومن ذا الذي أبقى فلسطين في الخيال غير هذه الأصوات العذبة الصاخبة التي انطلقت في كل لحظات العذاب لصياغة التراجيديا الفلسطينية المتحركة، ولإبقاء النار مشتعلة والأحلام مستيقظة، والأحجار الساكنة مستعدة للانطلاق من الأيدي الصغيرة؟!

ولذلك كنا نقول دائماً إنه مع كل حجر يرمى في فلسطين كانت تلمع فكرة، وتتولد كلمة، وينبثق مشروع جديد، وكنا في لحظة هيام ندمج الشعر بالحجر لنكون أمام واقعة القيامة.. قيامة الوحش الذي أفقده الحجر، وأفقده الشعر ابن الحجر معناه، وأيقظ فيه روح الاكتئاب والافلاس والقتال بلا غاية!!

لقد تعلمنا في هذا الاقتران بين الشعر والحجر أين يبدأ الوطن وأين تبدأ الكلمة والمفردة، وتعلمنا صناعة الشعر والحجر لكي نحيا بعد أن عرفنا فيهما المبتدأ والخبر لكل ولادة، وباعتبارهما الدافع المستحدث أمام فعل الاغتصاب المستطرف.. وكانت لنا مدرسة خاصة بناها الشعر ليبقى الوطن حيا في النفوس!

كنت أحدق بدرويش (عندما كنا معاً في مهرجان سراييفو الشعري) وأرى هذا وكل هذا، فالتغريبة الفلسطينية كانت داخل عقله قبل أن يبدأ بوضعها بطريقته الخاصة أما عقل أهل سراييفو، وكانت له طريقته في جعل الشعر أطروحة حرية يفهمها القاصي والداني.. وهكذا عرفت فلسطين من بين يديه (في اللحظة الستين للنكبة!) لتكون فلسطين بأبعادها التاريخية حرة محررة!

وهكذا كانت ولذلك أحبوه.. أحبه الشعراء والناس هناك وحاوروه وحاورهم، وبقي من روحه شيء ما في مدينة سراييفو وموستار، وقد قالوه لي مباشرة بعد أن غادر المهرجان عائدا إلى عمان، ومن ثم قبل أيام (بعد وفاته) عندما بعثوا برسائل عزاء حارة تؤكد شعريته وإنسانيته ومآثره الأدبية.

هاتفته قبل أن يرحل لكي أطمأن عليه وأسلمه ديوان شعر أرسلته لي شاعرة بولندية كانت صحبتنا في سراييفو (ايفا سونشرج) لكي أهديه إليه.. لكن الصوت كان قد جاء من بعيد بأن محمود قد رحل.. وبقي ما هو مكتوب على الرمال (عنوان ديوان الشاعرة) تذروه الرياح!! وتراءت لي الصحراء مجدداً، وطريق الموت المسترسل الطويل الطويل...



لوحة للفنان عماد صالحات

محمود درويش... شاعر ومجاز

د. أسعد دوراكوفيتش



لم يشهد عالمنا المعاصر شاعراً دخل السجن عدة مرات، وتعرض للنفي مثلما هو الأمر مع الشاعر العربي الفلسطيني العظيم محمود درويش.

وبحدود مانعلم فقد سجن الشاعر ثلاث مرات على الأقل، وأخرج من مسقط رأسه (البروه) تلك المدينة الفلسطينية التي مُحيت عن وجه الأرض، وأرغم على العيش في المنفى في القاهرة أولا عام 1971، ومن ثم في بيروت، حتى الغزو الغاشم عام 1982، وبعدها في باريس وقبرص.

وعندما سعينا في العام الماضي لكي ندعو درويش للمشاركة في (أيام سراييفو الشعرية) وجدنا أنفسنا نبحث بلا طائل عن عناوينه في: سويسرا، فرنسا، رام الله، عمان.

لقد حوّل محمود درويش العالم من حوله إلى وطن بينما هو يحمل فلسطين – الوطن بحرارة في قلبه، وذلك حتى يجدها دائماً في مدار قصائده.

لقد أصبح محمود درويش صورة مجازية للمعاناة بقدر ما كان، ولمدة قرن منفياً بسبب أشياء مرادفة للسعادة والحرية، وبسبب مناداته بالحق في الحق بالوطن، ومسقط الرأس، والذي هو ثروة الشاعر التي لا تحدّ، وبسبب الشعر الذي استحوذ على العالم كحرية!!

ولأن العبارة الشعرية مطاردة في فلسطين المحتلة بنفس الطريقة والقسوة التي يلاحق بها أي مظهر من مظاهر المقاومة المسلحة، ولأن العبارة الشعرية لها تأثير ووقع لا

يقارن بما هو لدى الثقافات الأخرى، فقد اصبحت في وضع قابل للاستقطاب العاطفي القوي، وقيادة الجماهير.

الوطن العربي هو مملكة الشعر منذ فترة ماقبل الإسلام حتى يومنا هذا، وهو في وطن درويش الرازح تحت الاحتلال أكثر حضوراً، مما هو في أنحاء أخرى من الوطن العربي. فلقد كان الشعر يلقى خفية، وكان وقعه لا يقاوم، وقيل سراً، وفي منابر مخفية، حتى تأخذهم فلسطين المحتلة "التي ينهض فيها الشعر"، وتشركهم في الشعور بالحرية. لذلك لم يحدث في أي مكان من العالم "ماعدا فلسطين" أن سجّل التاريخ ظهور أدب شامل وغزير الانتاج، وله خصوصيته، وسمي بأدب المقاومة.

إن الصراع بين القوة الغاشمة الأكثر عصرية، وبين الكلمة الشعرية هو صراع أسطوري. وهو يبدو على قدر من اللاواقعية في العالم المعاصر، حتى أنه أصبح من الصعوبة بمكان وضع تعريف له.

إن إبداعية هذا الأدب تتم دراستها في العالم المعاصر اليوم، وفي الأوساط الإستشراقية، وهي تحرز تقدماً فعالاً في اخراج الادب العربي من الحصار، وهو الأمر الذي كشفه "إدوارد سعيد"!!

إن البوسنة والهرسك لتفخر اليوم بقدوم عميد أدب المقاومة، وقلمه المميز، ومع الراحلين في المنفى "جبرا إبراهيم جبرا" و"غسان كنفاني"، حيث لا يمكن لأي تاريخ للأدب أن يتجاوز هذه الأسماء التي أصبحت متجذرة في تاريخ الأدب العالمي.

لا يوجد الآن شاعر أهم من محمود درويش في مملكة الأدب العربي غير المرئية، فهو واقع وأسطورة.. شاعر حقيقي ومجاز!!

لا أقدر في هذا العرض الموجز أن أتي على ذكر العديد من أحكام القيمة المرتبطة بشعر محمود درويش، ولا على تحليل هذا الشعر في الوقت نفسه، لأن ذلك يتطلب وقتاً مستفيضاً والأفضل التذكير ببعضها وحسب.

إن درويش هو أحد مؤسسي أدب المقاومة، وهو تقليد KLASIK حي إزاء الأحكام العامة للنقد العربي، ومؤرخي الأدب والشاعر الذي أتى بالشهرة لثروة العرب التي لا تحدّ واسمها الشعر، والذي عبر من خلالها هذا العالم بشكل مستقل عن مدى عبقريته!!

لقد حصل درويش على عدة جوائز، وفي حدود علمنا أنه كان مرشحاً لجائزة نوبل، ومن المؤكد أنه لم يحصل عليها لأنه فلسطيني، ولأن أدبه يقدم على أنه أدب مقاومة!!

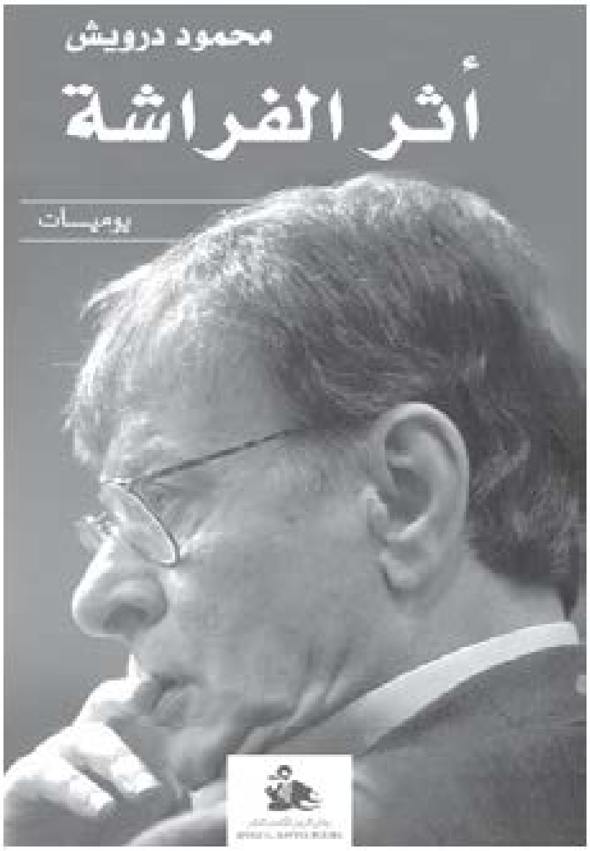
إنه شرف لسراييفو أن تستضيف هذا الشاعر الأنساني العظيم، لأن قدر المدينة والشاعر متشابهان في الكثير من الأمور. إن درويش وسراييفو يعرفان بالمأثرة الكسموبوليتيه التي لاتجد لذاتها التفهم الكافي، وهما يعرفان بالمعاناة التي كانت قدرهما المشترك.. إن لدرويش وسراييفو فائض هوية!!

---

* نص الكلمة التي القاها الدكتور أسعد دوراكوفيتش في حفل تسليم الشاعر محمود درويش جائزة الشاهد البوسني عام 2008.

أثر الفراشه!!

◄ ميرزا سرايكتش



إن الإمساك بالخيوط البدئية للرسالة الشعرية لأحد أعظم الشعراء العرب المعاصرين "محمود درويش" تشبه اكتشاف أثر الفراشة! وهذا هو عنوان مجموعته الشعرية الأخيرة، والتي هي صورة جيدة عن مصيره، لم يحظ درويش بالسلام باعتباره منفياً أزلياً. إن حياته وشعره تشبه تماماً طيران الفراشة التي لم يكن لها مسار منظور ومستقيم، لقد تصادمت فيما بينها، ولكنها كانت دائماً موحدة وأصيلة، وكانت شاهداً على المتاهة الكونية للأرواح التائقة للحياة والإبداع، وفي النهاية كانت تلك الآثار القديمة للفراشة، إنها للوهلة الأولى تبدو غير هامة مثل شعر (هنا .. والآن!) إلا أنها على الرغم من ذلك، فهي استذكارات صادقة يكمن فيها الوجه الحقيقي للعالم!

إن أشعار درويش هي الوصية الأخيرة عن الواقع أمام اندفاع البنى الرمزية الكاذبة، وهذا ما يمكن أن يتعرّفه الذين يرون الأشياء بقلوبهم وحسب!

إن هذه المقدمة هي محاولة متواضعة لقول المزيد عن الشاعر العاشق للحياة ولفلسطين، مع أن القيمة الحقيقية والجمالية تكمن في محاولة ترجمة أشعاره، وهي ما اختاره درويش "الذي لا ينسى!" من قصائد لهذا الكتاب.

– ولد الشاعر محمود درويش في الجليل القديم في قرية صغيرة "البروة" عام 1941 وانقطعت طفولته عن طريق العنف عام 1948 عندما احتل الجيش الاسرائيلي "البروة" وطرد السكان وقتلهم، وبدلاً من الالتحاق بالمدرسة الابتدائية تشرّد درويش في طرقات النفي الأبدية التي لم يعد منها أبداً، وتمت تسوية قرية البروة بالأرض بعد الاحتلال بقليل، وأقيم

سأصير يوماً فكرة، لا سيف يحملها
إلى أرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطر على جبل تصدّع من
تفتح عشبة
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد

على أنقاضها معسكر للجيش، وبعد ذلك أقيمت واحدة من المستوطنات التي رحّلت السلطات الصهيونية إليها من لا أرض لهم إلى الأرض التي بلا سكان! وبعد إقامة قصيرة في المنفى عادت عائلة درويش إلى فلسطين، وأنهى درويش دراسته الإعدادية في مدينة "حيفا". وعلى الرغم من كل شيء، فقد أصبح درويش لاجئاً فلسطينياً في فلسطين، أو كما عرّفهم القانون الإسرائيلي بالحاضرين الغائبين. وانضم منذ عام 1961 إلى الحزب الشيوعي (راكاح). وعمل في تلك الفترة بنشاط كصحفي، وبدأ مذاك بنشر أشعاره. وبعد عشرة أعوام سافر درويش إلى الاتحاد السوفياتي، وبعدها إلى القاهرة، ثم رحل عام 1982 إلى بيروت، حيث عمل في مركز الأبحاث الفلسطيني، وأصبح رئيساً لتحرير مجلة "شؤون فلسطينيه" ثم أسس بعد ذلك مجلة أدبية "الكرمل"، وأصبح في مرحلة معينة رئيساً لاتحاد كتاب فلسطين، وعضو هيئة إدارية لاتحاد الناشرين الفلسطينيين، وهو يعيش منذ عام 1996 متنقلاً بين باريس وعمان ورام الله.

– نشر محمود درويش أول مجموعاته الشعرية ذات العنوان الرمزي "طيور بلا أجنحة" عام 1960. وبعدها بأربعة أعوام نشر مجموعته الشعرية "أوراق الزيتون"، وهي التي جلبت له الشهرة في فلسطين والوطن العربي. وأطلق على درويش اسم شاعر المقاومة الفلسطينيه بسبب إحالاته على التاريخ والواقع، أو بالأحرى التزامه في مجموعاته الآنفة، والمجموعات التي أتت بعدها، وأثرت أعماله بموزاييك الروي الشعري الموّحد المعروف بأدب المقاومة الفلسطينيه.

مع أن المفهوم نفسه وإبداع الأدب الفلسطيني المقاوم لم يجر تناولهما بحثياً وتوضيحهما نظرياً، وهي تمثل المرحلة الشعرية الأولى لدرويش.

قصيدة بطاقة هوية.. شعر مقاومة:

وحيث أن طفولته وصباه قد إرتبطا مباشرة بالمأساة الفلسطينية، فيصبح مفهوماً أن تكون أول مجموعاته الشعرية "أوراق الزيتون"، "عاشق من فلسطين"، "يوميات جرح فلسطيني" التي عبرت عن ثورة مفتوحة على الظلم والشر والعنف.

وبالإضافة لذلك كان خطابه الشعري حتى منتصف الثمانينيات من القرن العشرين يعكس الوقائع والأحداث الجمعية، بينما احتلت التعبيرات الفردية المقام الثاني.

وأفضل مثال على ذلك قصيدة "بطاقة هوية"، والتي يعتقد اليوم بأنها من أشهر قصائد درويش، ففيها يخاطب الشاعر الشاب المتحكمين الجدد بوطنه. وفي هذه القصيدة والعديد من القصائد الأخرى يؤشّر درويش إلى حافة الهاوية التي وجد شعبه فيها، ويصل في النهاية إلى قراره المطلق بالثورة والمقاومة.

إن قصيدة "بطاقة هوية" تمثل في الحقيقة برهان شعري على الهوية الفلسطينية!!

كتبت القصيدة بأسلوب بمنتهى البساطة، وبأسلوب عار، وكلمات تتواصل مع الشعب الفلسطيني العاري والحافي. ولا يوجد فيها أية أشكال اسلوبية معقدة.

إن تلقي بيت الشعر.. سجّل أنا عربي.. مترابط بشكل استثنائي، لأنه يمثل المخاطب الذي يبدو أنه في موقع قوة، وهو الذي يسجل أفعال الإنسان العادي الفلسطيني من عل. إن هذه الإحالة المميزة تبدو مهمة إذا أخذ في الإعتبار المحو التاريخي لفلسطين كأرض وفضاء للعيش، ومن ثم سكانها أو بالأحرى إحلال دولة إسرائيل الحديثة في هذا الفراغ.

لقد أظهرت قصيدة "بطاقة هويه" إلى أي مدى يعي الفلسطينيون هذه اللعبة القذرة، وغير الإنسانية التي تم زجهم فيها بدون سؤال، ولكنها أظهرت أيضاً إصرارهم على عدم الخنوع. إن القصيدة تكشف عن الحياة الصعبة لمن تبقى من الفلسطينيين العاديين في وطنهم الذي سرق منهم، وهم: الذين يستلون من الصخر رغيف الخبز والاثواب والدفتر....!!

ويشير إلى أن جذور الفلسطينيين قد "رست منذ ميلاد

الزمان"، وكيف أن بساتين العرب قد سلبت والأرض والأطفال، ولم يبق لهم سوى الصخر:

سلبت كروم أجدادي

وأرضاً كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور

فهل ستأخذها

حكومتكم كما قيلا"..

يسأل الشاعر بتحدٍ؟

وعند النهاية يكثف مشاعر المقاومة بأبيات يحذر فيها الشاعر المحتل بأن يحذر من الجوع وسخط الإنسان العادي.

لم يكن بمقدور القراء والنقاد خارج الوطن العربي أن يتعرفوا إلى الشعبية التي حظيت بها هذه القصيدة. وعاش محمود درويش في ظلالها حتى نهاية حياته، مع أنه قد أشار في العديد من مقابلاته أن هذه القصيدة هي واحدة من بين قصائده العديدة، وبأنها (القصيدة) تنتمي إلى المرحلة الأولى من مساره الشعري. ولم تفصح عن مشاعر الفلسطنيين المضطهدين المجردين من الحقوق وحسب، وإنما مشاعر العرب جميعاً الذين عاشوا مطأطئي الرؤوس في بلادهم المستعمرة. وليس الوضع الآن بأفضل مما كان في تلك الأيام إنه أصبح يتبدّى بأشكال أخرى في المشروع العولمي!!

وسوف تكون قصيدة "بطاقة هوية" القصيدة التي توّج بها درويش شعر المقاومة، وهي التي ستصبح بدون رغبة منه البطاقة الشخصية لإنجازه الشعري بأكمله (وخصوصاً في العالم العربي) أو ستكون بالأحرى مقدمة لتحليل سطحي وخاطيء لشعر درويش بشكل عام، وفي الوقت نفسه سبباً للعديد من سوء التفاهمات بين المؤلف والنقاد.

إن هذا الخطاب المفتوح الذي يسم ويصف ويتحدى بشكل قوي بأن يضع بصماته على العقد الأول من إبداعية محمود درويش.

وعلى الرغم من ذلك لا يمكننا أن نضع أشعاره المبكرة في قالب أيديولوجي من قوالب الأدب الاجتماعي، كما تفعل ذلك بعض الدوائر النقدية المحددة ذات الهوى الإستشراقي والصهيوني. وتبدو أسباب هذا الحكم ظاهرة حتى لدى الإنسان العادي المدرك للسياقات الاجتماعية والتاريخية في الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الثانية. والأحرى أنه لم يوجد في هذه المنطقة مشروع فلسطيني فيه ملامح شيوعية أو رأسماليه. وأكثر من ذلك فإن القضية الفلسطينية هي نتيجة لخطة صهيونية، وعدوان غاشم تم بمباركة المجتمع الدولي!

إن قصائد محمود درويش هي صرخة معلنة، وغير زائفة لقيم الحياة الأساسية، مثلما هو حق الحياة والحق في الوطن. وعليه لا يمكن أن يقرأ درويش كشاعر يقترن بأية أيديولوجيا حتى مجيء الاحتلال عام 1947 لم تكن ببساطة موجودة. وفي الحقيقة لم تكن هناك أحزاب فلسطينية أو حركات حتى قيام النكبة أو يوم الكارثة. إضافة لذلك فإن القراءة المتمعنة لشعر درويش سوف تبين بأن تركيزها كان على حرية الإنسان العادي سواء كان فلسطينياً مضطهداً أو جندياً صهيونياً يحلم بالسلام والزنابق أو حتى اليهودية "ريتا" التي كانت عشيقته منذ الصبا!!

ولذلك فإن شعر المقاومة هو جدول مميز في نهر الأدب العربي الحديث والمعاصر. وعلى خلاف بقية الشعر العربي الحديث فإن هذا الشعر لم يمر بأزمة مبعثها الرغبة بإقامة قطيعة مع التقليدي، وهو ما قاد غالباً إلى استيعاب الأشكال والأفكار بطريقة غير نقدية وزائدة عن الحدود. ومن المثير للغرابة كيف أن الشعراء الفلسطينيين وفي مقدمتهم محمود درويش قد دفعوا بموجة الشعر التقليدية منتصف القرن العشرين عندما انتقل شعراء كثر، ومدارس شعرية في العالم بشكل مفاجيء من يقين الكلمات والمعاني، وبحثوا عن الخلاص في الغموض المجرّد!

لقد تغنت قصائدهم بالانسان العادي الذي يتعرض لأصعب ألوان التعسف في العالم (النفي والعبودية والعنف والموت...)، والذي يتوق إلى حقوقه الأولية، ولضرورات مثل الوطن والطفولة والسلام والحرية.

إن هذا التوق العميق ليكون إنسانا له وطن ستكون الموضوع الطاغي في شعر درويش في سبعينيات القرن العشرين المنصرم. ومع أنه استمر في استعمال أسلوب ومعجم بسيط إلا أنه من الملاحظ أن علاقة درويش بما هو جماعي بدأت تنتقل إلى الهامش مع أنها في جوهرها الشعري بقيت في انسجام خاص مع الوطن. وبدا درويش في هذه الحقبة رحلته الغنائية الشعرية في أزمنة وأمكنة فلسطين المختلفة باحثاً عن خصوصيتها مثل المنشد القديم ليخلدّها في شعره. إن هذا الانعطاف الشعري الهادىء جاءت به بالطبع تجربة درويش في المنفى في موسكو والقاهرة. لقد تركت محددات الغربة آثاراً عميقة على عدد من المجموعات الشعرية التي نشرها درويش، وهو بعيد عن الوطن المحتل "أحبك أو لا أحبك 1972، محاولة رقم 7 1974، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975، أحمد الزعتر 1976، أعراس 1976".

ومن بين أهم عناصر التجديد في هذه الفترة هو مقاربة الأساطير واستذكار التاريخ القديم لفلسطين والعالم. وانشبكت المجموعات المذكورة مع رمزيات الصلب، عذابات المسيح، الموت – الضحية، والإشارة إلى الأنبياء الكثر الذين أتى ذكرهم في الإنجيل والقرآن. وأكدت هذه الرموز كسموبوليتية درويش وانحيازه القوي لتقبل كل التقاليد المقدسة التي نشأت في فلسطين.

ووسم العدوان الإسرائيلي على لبنان واحتلال بيروت عام 1982 شعر المقاومة لدى درويش في المرحلة القديمة، وفي مرحلة النضج. وكتب درويش باعتباره شاهداً حياً على الرعب الهائل والقتل وتدمير بيروت، إذ كتب درويش في تلك الأيام مجموعتين مثيرتين هما: "قصيدة بيروت 1982، ومديح الظل العالي 1983".

وغادر درويش بعد الغزو إلى باريس التي لم يعد منها حتى وفاته. وكتب في باريس أفضل أعماله النثرية – ذاكرة النسيان 1985، هذا العمل الذي كان بمثابة يوميات تعود إلى المأساة البيروتية.

الشعر كذاكرة غنائية شعرية وحفاظ على الواقعي:

لقد شكلت مأساة بيروت حدثاً هاماً جداً في حياة درويش، وأيضاً في إبداعه، وبعدها قال درويش وبتعابيره الخاصة " أفتقد إلى الدافع الأخير لكي أؤمن بأن القصيدة يمكن أن تغير شيئاً ما ماعدا الشاعر ذاته!"، وهو ماانعكس بقوة في شعره.

وفي تلك الفترة وحتى تتحقق تماماً فكرة درويش عن الإبداع باعتباره تذكر ثقافي أو أنه المكان الذي يتعرف فيه إلى العالم، ويحميه من اعتراض المعترف به والمكوّن.

وسوف يسمي درويش بنفسه طريقته الجديدة في الكتابة أو المرحلة الثانية والنهائية لشعره بالشعرية الملحمية! ومع أن اعماله بقيت بعد ذلك ذات طابع شعري غنائي إلا أنه استنبت فيها العناصر الملحمية. إن دور الملحمي هو في أن يعبرعن صوت المسافر المهاجر أو بالأحرى أن يصرح عن مشاعر الارتحال الذي تراكم بشكل عميق في قصيدته من البداية، وخصوصاً بعد أعوام الثمانينيات من القرن الماضي.

إن موتيف السفر مرتبط مصيرياً بدرويش وبحياته وشعره، وأيضا في وطنه الذي درجت عليه كل حضارات العالم الكبرى، وتركت على ثراه آثاراً مستمرة للتعددية التي يفخر بها الشاعر دائماً.

في مجموعاته الشعرية من مثل: "أرى ما أريد" و "مأساة النرجس" و "أحد عشر كوكباً" يحاور درويش بطريقة عاطفية المأساة الفلسطينية، ويشبّهها بملك الأندلس الضائع!

ويتنبأ الشاعر بدقة في مجموعته الأخيرة بأننا لن نكون متيقنين، فيما إذا كانت فلسطين قد وجدت في الحقيقة أم أنها أسطورة جاءت من القصائد القديمة تماماً، مثلما هي في

هذه الأيام أو إلى حد ما هي الأندلس غير الحقيقية. إنه يركز في هذه الحقبة على تعددية الهوية!

وإضافة لذلك فإن هذا يظهر الطاقة الجوهرية لشعره، إذ أن قصائده على تواصل وتفاعل كامل مع الثقافات التي ظهرت على أرض وطنه، ونحتت نفسها فيها، وكذلك هويتها الشعرية.

ولذلك فقد حضرت في هذه المجموعات المذكورة موتيفات للعديد من الثقافات الشرق أوسطية المختلفة مثل الفارسية والعبرية والكنعانيه والسومرية والمصرية، وحتى اليونانية والرومانية والفرنسية والانجليزيه. وهذه الموتيفات تربط الأحداث في القصائد التي لا يمكن فصلها عن الآخر، كما نعرفه في النقد المابعد كولونيالي.

من الضروري الإشارة هنا الى مجموعتين كان محمود درويش نفسه يميزها بإعتبارها الأقرب إلى نفسه. وهما سيرته الذاتية الشعرية "لماذا تركت الحصان وحيداً 1995"، ومجموعته "الجدارية عام 2000". إن المجموعة الأولى تتناول الحياة الشعرية الواقعية منذ الطفولة وحتى زمن النضج. إنها أكثر الأمثلة وقعاً، وهي من الملامح الأساسية لإبداعية درويش في التكثيف الفريد للشخصي والجماعي الذي لا يريد أن يغير العالم (كما ينتظر من الشعر السياسي الملتزم)، وإنما تريد أن تثبت أن للشاعر حضوره فيها، وكذلك شعبه ووطنه على الرغم من رفض وإنكار هذا العالم ذاته بأن يقبله ويوطنه في أرضه.

إن هذه المحاولة الوجودية والشعرية للعيش أو بالأحرى أن يوجد، وأن يكون حاضراً في الوقت نفسه، وفوق كل اعتبار لكل مأساة معروفة أو سخرية.

وربما لهذا السبب تتجلى رغبة درويش في أن لا يتوقف على طريق توسيع آماد الحياة التي هي غير موجودة، وأن يبقى فيها إلى آماد طويلة. ووفقاً لدرويش فإن إحدى خصوصيات شعره الهامة هي في أن ينمي ويولد الأمل من العدم!

ومن الجهة الأخرى فإن الجدارية تمثل رواية فوق واقعية للرؤيا التي يكمل فيه الشاعر بشكل نهائي عملية خلق لغته الخاصة التي تبتر كل آثار المعنى، الذي بقي من التقدم الرمزي.

إن الجدارية هي أيضاً قصيدة ملحمية تتكثف فيها، وتتصعّد تجربة درويش الشعرية، والتي تكونت بعد أن تعرض عام 1998 لعملية جراحية معقدة في القلب.

كان درويش واعياً جداً بأن معظم المعارك التي تظهر في عصرنا هي من أجل رسم صورة المكان الذي يلائم أنظمة القوة، وفلسطين هي مثال ساطع على هذه العملية الكونية. ولذلك حرص في مجموعاته الأخيرة على أن يؤكد على مكانه أو بالأحرى مكان شعبه في الشعر، إذ لم يكن بمستطاعه أن يفعل ذلك في عالم يعترف به (لا تعتذر عما فعلت 2004 وكزهر اللوز وأكثر 2005 وأثر الفراشة 2008). لقد احتلت مجموعاته الشعرية الأخيرة مكانها الشعري المناهض بإصرار للأسطرة، والتحديد السياسي للمكان.

يرى الشاعر كيف أن الذاكرة الانسانية وكذلك الشعر ذاته، وعلى الرغم من التغيرات العنفية يحافظان على صورة الزمان والمكان الأولية غير المزيفة! ويرى درويش أن قصائده هي مواصلة للآركيلوجيا الجمالية التي تسعى للحفاظ على الصورة البدئية لمكانها ووطنها في النص الشعري. ومن ثم فإن المجموعات المذكورة تمثل تماماً تكويناً لغوياً جديداً مشبعاً بالكلمات اللامعة، وبالموسيقى الفريدة للغة العربية التي كانت منذ أمد بعيد هي وجوده الحقيقي.

..أنا اللغة.. واللغة هي أنا !! هكذا تكلم درويش في الغالب، وتكثفت صوره الشعرية التي لا تنسى في مجاز ظاهر هو تجديد استثنائي في الأسلوب في الشعر العربي الحديث.

وتكمن فرادة درويش بالتأكيد في أنه لعب بهذه البساطة نفسها باللغة، واكتشف آفاقاً شعرية جديدة، ولم يفقد قبل ذلك في وعيه حضور التاريخ وكل شروره!

ومع جاهزيته للريادة، وفي كل الأخيلة الشعرية غير المرئية، وبناء لغة جديدة، وآفاق جديدة إلا أنه كان على جدول أعمال درويش دائماً قرّاؤه أو بالأحرى من رأوا فيه إنساناً يدرك مكر هذا العالم الكاذب، ويعري بشعره كل أقنعة هذا العالم، ويكون في الوقت نفسه شاهداً دائماً لاستذكار الحقيقة والواقع الذي كان قائماً، قبل هذا التقدم الرمزي وانتصار التجربة الموسومة بوسم الأنظمة الشمولية التي وصلت إلى ذروتها في وطنه.

والحقيقة أنه وبسبب مثل هذه الأحاسيس الشعرية أقام درويش عام 2001 وعام 2002 في مدينة رام الله، وفي أسوأ ظروف عيش مع شعبه. وبدلاً من قلاع العظام البيضاء الشعرية المتخيلة والمجردة، فقد اختار درويش ثانية اللحظة التاريخية الراهنة أو بالأحرى مصير شعبه. وكانت شهادته الشعرية التي لا تنسى في تلك الفترة (حالة حصار عام 2002).

ولا بد من الإشارة إلى أن شعر درويش كان يفهم بشكل سطحي في الأوساط الأدبية وخصوصاً في العالم العربي. و كان محمود درويش قد أشار في العديد من المقابلات بأن شعر المقاومة هو ليس مفهوماً جامداً لا يتغير، وأشار بذلك إلى أن العديد من النقاد، وحتى القراء العاديون يبحثون عن درويش الذي كان في الستينيات، وهكذا لا يتيحون له بالبلوغ والتطور.

إن شعر المقاومة هو في الحقيقة أحد الموتيفات الأساسية للوعي العربي عن العالم، وعن السياق التاريخي الذي تحتله هذه الشعوب والدول. وهذه الإبداعية هي جزء من منجز درويش الذي يقاوم بشدة أي تحديدات نظرية.

إن صفة الحي الذي ليس حياً سوف تصبح مصيرية بالنسبة لدرويش تماماً، مثلما عاد بطريقة "غيرشرعية" إلى وطنه، وأصبح هناك الحاضر الغائب، وهكذا سيكون بعد مغادرته إلى دار الخلود، فمع أنه غائب إلا أنه حاضر في إطار ما لم يقدروا على أن يمنعوه عليه، وهو مملكته الشعرية، ولغته التي حافظ من خلالها على تذكار بلده الحبيب.. فلسطين.. والتي هي غير حاضرة الآن، ولكنها موجودة!!

• هامش :

محمود درويش الشاعر ليس حديث العهد ببلادنا، فقد أقام في البوسنة ويوغسلافيا السابقة عدة مرات. وكانت المناسبة في المرتين هي للمشاركة في (مهرجان أيام سراييفو الشعرية)، حيث أنه حصل في شهر أيار من عام 2008 على أحد جوائزه الأخيرة (الشاهد البوسني)، ولهذا الأمر دلالة رمزية خاصة إذا ما نظرنا إلى الاسم والمعنى التاريخي للجائزة المذكورة.

وبالإضافة لذلك فقد كان لقراء البوسنة والهرسك عموماً فرصة قراءة قصائد محمود درويش في ترجمات مميزة في السبعينيات والثمانينيات عندما كان شعره في أوج ذيوعه.

ونخص بالإشادة هنا المستعرب الأكثر شهرة الدكتور أسعد دوراكوفيتش، وهومن تقدم بالمبادرة لاختيار درويش لجائزة (أيام سراييفو الشعرية).

لقد نشر "دوراكوفيتش وبوجوفيتش" "مختارات من الشعر الفلسطيني المعاصر"، ثم قام بعد ذلك شخصياً باختيار قصائد نوعية من شعر درويش، ونشرها بعنوان: "المقاومة"، وكتب بشكل موسع عن محمود درويش. (عنوان الكتاب: المقاومة – اختيار وترجمة ومقدمة أسعد دوراكوفيتش - دار نشر باقدالا - كروشيفتس 1979.)

ونشر"أسعد دوراكوفيتش" عدة مرات ترجمات لشعر محمود درويش في مجلة Stremljenje (سترملينيه) كما احتل درويش مكانه في كتاب دوراكوفيتش (مختارات شعرية من المشرق العربي في القرن العشرين عام 1994) من اصدار Sarajevske Bosanske Knjige .

---

* المقدمة التي كتبها المترجم الأستاذ "ميرزا سرايكتش" للمختارات الشعرية التي صدرت في سراييفو عام 2008 تحت عنوان (أبد الصبار) عن دار النشر (زاليهيتسا Zalihica) وكان الشاعر محمود درويش هو من أشار على المترجم بانتقاء هذه القصائد، وذلك كما ورد في مقدمة المترجم وأحد التعقيبات التذييلية للمختارات.

محمود درويش.. أبد الصبّار

◀ أميرزاليهتش*

إذن.. وفي خضم الكثير من القضايا in medias res أي نوع من النص الشعري نصادفه، ونحن نتصفح مجموعة «أبد الصبار» لمحمود درويش التي اختارها وترجمها وقدمها: ميرزا سرايكتش؟

الأمر يتعلق بدون شك في رؤية متعالية للانشاء والتفكير، وهما يتصادمان أو بكلمات أدق تلك التي تتأثر إزاء ظاهرة المأساة الإنسانية البدئية، سواء داخل الشتات الفلسطيني أو في داخل مفردات الحياة الإنسانية، والوجود الإنساني في شروط يطغى فيها فقدان الحقوق الأساسية والحرية.

إلا أن الرؤية المحددة تأخذ هنا شكل نظرة ذاتانية لكيفية وصف هذا الشكل ونشر الأفكار، أو بشكل نهائي كيف تشتغل الذاتانية التي يكون مجال اشتغالها المجالات السوسيو- سياسية للبناء النظري المجسد في قصائد تبعث الشرر، وتوظف موضوع اهتمامها، وتتركه بعد ذلك موسوما بصنيع شيء آخر ذاتي ومعبر عن تجربة؟

إن أهمية هذا السؤال المنهجي تبدأ من القبول الصامت للفرضيات القائلة بأن شكل النص واشتغال الأفكار يكون في علاقة وثيقة متبادلة، وأن سر امتزاجهما النهائي يشرعن مطالب ابستيمولوجية محددة.

وعندما نشهر على هذا النحو عددنا الاحتمالية يظهر أنه لا يمكن وضع السؤال المنهجي من دون أشكلة النص الاجتماعي، وبدون استظهار كلية العلاقة بين مشكلة سوسيو- سياسية ومحيطها، وصوت معترف به شعرياً وفنياً كما هو الحال مع درويش بدون أي شك!

وعليه فإن صوت محمود درويش الشعري قد اشتهر بمشاعره الفائرة، والاهتمام بالمصير العاثر لوطنه. وهو من جهة اخرى أكثر الشهود افصاحاً عن المنفى والدمار، وفلسطين في أشعاره هي مجاز عن الفردوس المفقود والولادة والبعث والاحتضار والعدم والاضطهاد.

إن قصائد محمود درويش تدرك معنى الضرورة في الوجود وفي النسيج العائلي والاجتماعي وفي الواقع الحربي – التدميري الصادم، وهي التي تكون فيض الارتباك والعجز وفقدان اليقين في العالم والماحول، وكذلك يتم التعرف فيها على مظاهر الخوف والقلق الداخلي والحيرة!

إن الثقافة الشعرية والفنية والموهبة والتجربة تقدم لنا شعراً يشعل اهتمامنا ويدفعنا للتفكير، ويذكرنا نحن بلا شك بما كان لدينا في الماضي القريب – تلك الحالة والتجربة الجماعية التي مضت!

إن لغة درويش الشعرية غضّة وبسيطة وحيوية وشجاعة ومروية ومتخيلة بترابط وممسرحة بتماسك، وذات ثقافة شعرية متيقظة فكرياً، ومعبّرة شكلياً، وهي بهذا تصوّر في الحقيقة الخصوصية المابعد حداثيه بمرونة، لكي يتم تقبل النص الادبي باعتاره هوية وفضاء حيوي تستوحي منه الذات الشعرية وجودها.

يخاطب الشاعر قارئه غالباً بسرد مناسب حاملاً إليه المفردات بطريقة فائرة، ولكنها على الرغم من ذلك متعقله وتواقة بطريقة شجاعة للحرية المطلقة والأفكار، والحق في التعبير الهادىء.

إن الأدب هو أحد الجوانب الهامة لتواصل الأفكار الروحية والاجتماعية والسياسية والفنية، وهو مركز توثيقي فريد وحافظة للزمن وتحولاته. وهو في الوقت نفسه ممثلاً وسداً ضد تزييف الوقائع. ذلك أننا نعرف أنه من الممكن تزوير التاريخ في إطار التاريخ الإنساني، ذلك التاريخ الذي يبنى بالنظريات والمجردات والذي يقدم تحليلاً جديداً للحظات الأخيرة، لكن هؤلاء المؤرخون المغيظون للحظة الأخيرة، والذين يريدوننا أن نؤمن بأن أي خصوصية قومية أو دينية، هي فضاء طبيعي للقسوة الإنسانية، وحتى من خلال المقارنة مع اللحظات القاسية التي ليست أسوأ منها، فإن محمود درويش يجيبهم بالذاكرة المصنفة في الكتب، والتي دونها وأشاعها في الأعوام الثمانية والأربعين المنصرمة، وبالنصوص التي أصبحت كتباً، وأصبحت تذكرات طويلة!

وأجاب العالم بأن يتخلى عن القباحة والكراهية، وعن أن العنف ضد الإنسان من الممكن تلطيفه بعنف آخر، العنف الذي يمكن أن يقاسيه إنسان واحد.. واحد فقط.. لا يمكن إطلاقاً إلا أن يقارن بشيء آخر، إن هذا العنف يظهر النسبية والتحليل والصفح النسبي.

في هذه المختارات وترجمتها يمكن ملاحظة كل العناصر الشعرية التي أصبحت استمراراً Continuum للاركيلوجيا الجمالية التي تريد أن تحافظ على الصورة البدئية لفضائها ووطنها في النص الشعري. وبالطبع تشكيل الذات بطريقة مبطنة ومشتته بدرجة أو أخرى، وهي خصوصية أي نص يسعى الى احداث تأثير شعري غنائي خالص. بينما يبدو من خلال البحث عن الهوية أن الفكرة الأكثر أهمية هي إقامة بداهة صامته، فيها تجاوز للهوية العرقية والقومية والدينية والأيديولوجيه والمعايير الجنسية حتى، وحيث نسهم بالتساوي وبشكل خفي أو ظاهر بانتصار الذات الجمالية والفنية والشعرية والمحددات النصية للشعرية، وهنا يكمن ذلك الزخم Semanticki (الدلالي للألفاظ) الحاضر في هذه المختارات «أبد الصبار» التي تجيب على سؤال أين تقع الهوية للكائن؟ أهي في العالم الكائن، في المنفى والسفر، في عالم الحس، أو في النص والمخيلة؟ وفي هذا الإطار يبدو أن ماهو مثير للافتتان، هو نجاح درويش في بناء ذات متحوله لهوية هي في الوقت نفسه هوية متعددة الأبعاد؟

ألمير زاليهتش:

- صاحب دار النشر زاليهتسا التي نشرت اشعار محمود درويش باللغة البوسنية.
- شاعر وكاتب قصة ودراسات نقدية كثيرة.
- نشر مجموعة من المجموعات الشعرية والقصصية والروائية والمقالات والدراسات النقدية وترجمت بعض أعماله الى عدة لغات أجنبية.

محمود درويش.. أبد الصبّار

د. منير مويتش*

اختارها وترجمها إلى اللغة العربية وقدم لها: ميرزا سرايكتش*

يقع محمود درويش بين أولئك المبدعين النادرين، الذين حكم عليهم في الحياة بأن يكونوا من التقليديين. إنهم بحق أولئك المبدعون الذين استطاعوا أن يحرروا مضمون أعمالهم من المعوقات السياقية، وأن يثروها بالقيم والرسالات العالمية، أو بكلام أكثر وضوحاً بالقضايا العالمية.

ومن هنا فإن درويش ليس شاعر فلسطين حسب، وإنما هو الشاعر الذي وفق في عولمة فلسطين، وهو يتحدث عنها بلغة عالمية قوية، وغالباً ما يجعلها استفهاماً وجودياً يفتح الطريق إلى الذاكرة.

إن شعر درويش يشكّل محاولة للربط بين الوحدة والعالمية، وهذا مما يسهم في توليد خصوصية للتجربة. إنه ليس شعراً يتم الاستمتاع به، وإنما هو شعر يدفع إلى خوض التجربة من خلاله!

ولا يرغب درويش أن يقدم نفسه كإنسان مشرد يتوق إلى فلسطين، وإنما هو يبحث عن الوسائل التي يقود بها أولئك الذين يستمعون إلى قصائده إلى فلسطينهم، وأن يمضي بهم إلى الحدود القصوى في الوجود، هناك حيث تسائل الحياة ذاتها:

الحياة تسأل ذاتها.. كيف تعود لي الحياة؟؟

إن إبداعيته "براجماتية"، وبدلاً من أن يحاول أن يبني لغته في وطنه، فإن درويش، وكما يصرح هو شخصياً: قرر أن يبني وطنه في لغته!!

الوطن في اللغة شيء يمكن أن يصبح وطن الآخرين، وبالاندماج في اللغة يدخل الشاعر والقراء في وطنه. وهذا ربما يوضح سرّ نجاح درويش.

وهنا تكمن حقيقة أن شعره ليس حكاية مؤثرة وبسيطة عن الوطن لها وقع على القلب، فمثل هذه الحكايا يغص بها الشعر سواء عندما يحتفي الشاعر بوطنه أو وهو يحزن عليه، وهو محكوم بنتائج عقيمة، لأن الحدث يختار دائماً اللغة عندما يحار بين القلب واللغة!!

وعرف درويش أن الأبرياء فقط هم من يبحثون بقلوبهم عن الحقيقة. وأن اللغة التي بنى فيها درويش وطنه تريد أن تخاطبهم. وهذه ليست باللغة الشاعرية النرجسية التي تريد أن تثير الأهتمام والإعجاب بذاتها، وهي ليست اللغة – التمثال.

إن درويش لا يؤمن بواقعين: شاعري، ويومي. وتفريغ الواقع في الشعر هو الطريق الذي يسير عليه الشعراء، أما درويش فينطلق من اتجاه مغاير فهو يفرغ الشعر في الواقع! وبهذه الطريقة فإن الشعر يحمي من المخاطر التي تحوم دائماً حوله، وهي المخاطر بأن يصبح لعبة كلمات أو أن يصبح شكلاً من أشكال التعبير الذاتي.

وسوف يلاحظ القارئ الحصيف عكس ما يمكن توقعه، فدرويش ليس سارد المأساة، وعلى هذا النحو فهو ليس مأسوراً بالماضي!

وفي تلك اللحظة، وكلما يبدأ شعره بالتوازي مع التراجيديا، وينصب على الماضي، فإنه يعود بإصرار إلى الحياة والحاضر.

"كلما جاءني الأمس.. قلت له.. ليس علينا أن نلتقي اليوم.. تمشّى قليلاً.. وسوف نلتقي في الغد!!".

وكشف الشعر العربي عن طريق درويش وبوضوح كبير، على أنه تجاوز بشكل نهائي الطريق الصعب من الكلمة إلى اللغة. الكلمة التي يحتفى بها في الشعر العربي على أنها قليلاً ما أعطت مكانها للغة. إن هذا الطريق الصعب يشبه تجاوز الفراغ الذي كان يراه هيجل في الجماليات الرومانسية والمثالية، ذلك الفراغ الذي يثيره سوق اللغة إلى واحد من عناصرها وحسب، أي إلى الكلمة!

لقد فهم درويش أن الكلمة تقود إلى العزلة، ولذا بحث عن لغة من نوع مفهوم للجميع. وبفضل ذلك تكونت جمهرة كبيرة في صلبها درويش وقراؤه، وكانوا كثراً بشكل غير متوقع. وكان يكفي أن تذيع خبراً عن قراءاته الشعرية في العالم العربي ودول الشتات حتى يكون الحضور بالالاف!

لقد شاء القدر أن يختار درويش بنفسه القصائد التي شكلت هذه المجموعة التي بين أيدينا، وكان ذلك أثناء اقامته في سراييفو عام 2008، عندما شارك في تظاهرة (أيام سراييفو الشعرية)، وفي تلك المناسبة كان مترجم هذه القصائد لصيقا به، ولذلك لم تكن مصادفة أن تتضمن هذه الترجمة بالإضافة إلى الانهمام بالترجمة والكفاءة الجمالية لدى سرايكتش ميزات غير محدودة، ولكنها ملموسة توصلنا "بالاضافة" إلى حقيقة أن نقرأ الشعر عن طريق لغة الوسيط، أن نشعر أيضاً بأننا نعيش في وطن درويش.. ذلك الوطن المتكون في لغته!!

• منير مويتش أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية – جامعة سراييفو وكان حاصلاً على الماجستر عند كتابة هذا التعقيب، وحصل على الدكتوراة بعد ذلك، وهو يعمل حالياً أستاذاً في قسم اللغة العربية.

ترجم منير مويتش رواية غسان كنفاني "رجال في الشمس" عام 2006. وترجم مختارات من شعر خليل مطران وصدر الكتاب ضمن سلسلة إصدارات مؤسسة البابطين – دورة سراييفو 2010. نشرت المقدمة كتعقيب على مجموعة "أبد الصبار".

شــــهـادة:

درويـــش..

الشاعر البوسنوي: ميله ستويتش Mile Stojic

استمعت إلى الشاعر محمود درويش في مدينة موستار Mostar.. جلسنا معاً في حديقة عدن قرب (رادو بوليي)، وشربنا نبيذ البلاتيني.

تحدث بهدوء ونبل وتملكني الخجل قليلاً، لأني قرأت القليل من أشعار أحد أكبر شعراء عصرنا..

"إن هذا النبيذ البوسني فاخر!!".. ردد ذلك عدة مرات!!

وتحت ظلال نبتة متوسطية كنت افكر كيف أن هذه المدينة هي قطعة من الجنة صنع منها الناس جحيماً..

روى محمود درويش كيف أنه يحلم بيوم يحصل فيه الفلسطينيون على دولة، حتى يكون معارضا لها، لأن كل شاعر يجب أن يكون معارضاً للدولة.. لكني أخشى أن لا يحصل ذلك فيما يتعلق بي!!

وقال: كيف أنه مفتون بجمال المرأة البوسنية.. وكيف أنه يعتريه الخوف من كل عقيدة قد تأخذ على عاتقها احتكار الفتنة!!

لم أقل له، ولكني لاحظت أنه يعرف بأن "موستار" تتألف من عالمين منقسمين حتى النهاية...

دفن في الجزء الشرقي منها ذلك اليوم رفات وبقايا ثلاثة عشر شاباً من أسرى الحرب، ممن قتلوا قبل خمسة عشر عاماً من قبل الجيش الكرواتي.. تجمع المئات من البشر في الجنازة بينما لم يأت احد في الجزء الغربي على ذكر ذلك.. ذهب الناس لسماع الموسيقى.. جلسوا في حدائق المقاهي المظللة.. وكان هناك احتفال في الفندق الذي كنا نقيم فيه.. رقص فيه الشباب والفتيان الذين ترعرعوا أثناء الحرب وبين الانقاض..

تحدث درويش عن القدس.. موطن مأساته.. وتذكرت أنا بأن "عيسى عليه السلام" كان فلسطينياً مثلما هو درويش!!

وعند عودتي إلى سراييفو بحثت طويلاً في الانترنت إلى أن عثرت على قصيدته عن القدس.. وهي تلك القصيدة التي جلست طويلاً في الليل، لكي اترجمها من اللغة الألمانية..

حوار مع الشاعر محمود درويش



لم آت على ذكر كلمة قصيدة، عذاب، سياسة، إنسانية، تجربة، لكن الشاعر محمود درويش الذي ولد في قرية البروة شمال فلسطين عام 1941، وحصل عام 2008 على جائزة الشاهد البوسني، تناول الكلام وحدد بنفسه مقدمة الحديث:

– إن الإنسانية بأكملها تعاني من الانحطاط الأخلاقي، وإن التاريخ بأكمله يتغير بمنتهى البساطة في هذا العصر، ويجري كل ذلك من غير توقع، وبشكل شاعري، حتى أنك لا تعرف أين ستنتهي اليوم وأين ستكون غداً، وسوف أقول بأسلوب شاعري: إن التاريخ ميت أو على الأقل إن التاريخ مريض، لأن معظم الحدود قد تغيرت في عصرنا بشكل مطلق، وعندما تذكر السياسة يجب عليك أن تعرف أنها في كل مكان، في الأدب والتاريخ، وعلى العكس من ذلك، وفي الوقت نفسه يقرب التاريخ عنها.

وهذه ببساطة إحدى الظواهر التي لايمكننا كأفراد مقاومتها.

أنا الآن في سرايفو، وأعرف أي معاناة عرتها، ولكنها لاتزال تؤمن بالنور، وبمستقبل أفضل وأجمل، والحقيقة أن الأوساط الأوروبية دفعت بهذه البوسنة ذاتها، وهي التي تعاني بشكل متواصل، ويراودها الأمل دائماً بأن تشعر بالقربة، وبأنها لا تنتمي إلى هذا المجال.

ولذا يبدو من الأفضل ربما أن نتجنب هذه المقارنة بين فلسطين وسرايفو، لأن مقارنة آلامنا هذه تصعّب الأمور

.ومن الطبيعي أن يتوافق الضحايا في موضوع العذاب وأن يدركوا عذابهم لكن الضحايا أنفسهم لهم خصوصياتهم التي لايتوافقون عليها، ويختلفون حولها، حتى أننا نحن في فلسطين نسام العذاب، إلا أنكم تشهدون بأننا نختلف كثيراً وبشكل حاد.

* والقضية البوسنية ؟؟

– القضية البوسنية أو مسألة البوسنة "كما تشاءون" أيقظت في الوعي الأوروبي سؤالاً مهماً حول ماهية الهوية الأوروبية؟ هل الهوية الأوروبية متماسكة؟ ولاحظوا كيف أن البوسنة لامست السؤال بينما تفاخرت أوروبا بأنها تملك هوية التقدم والإزدهار والمستقبل ورؤية علمانية للرفاهية.

وطرحت تركيا ومعها البوسنة أسئلة أخرى: أي اوروبا؟ بالمعنى الديني، حتى أنها أصبحت تعلن وبقوة في الآونة الأخيرة أنها مسيحية، وهو أمر مثير للعجب جداً، إلا أنني أعلن ذلك بهدوء على نحو ما، حتى أنكم بتم أمام هذين الخطابين إلا أن الذي بقي مهماً وضاجاً، هو خطاب التقدم والعلمانية، مع أنه لا يزال يظهر على خشبة المسرح سؤال الهوية الدينية.

إن سؤال الهوية يظهر في الحقيقة عندما تتعرض الروح، والهوية للانتهاك، ونحن الفلسطينيون أفضل مثال على هذا. إننا الآن نتعرض للانتهاك، ونسام سوء العذاب، وإلى جانب هذا كلّه، فإن سؤالنا المهم هو من نحن؟ ولماذا يحدث لنا هذا كلّه؟

ومن جهة أخرى فإن الحكومات القوية التي تحكم الكون، وهي القوى الكبرى، وعندما تتحدث عن هويتها، فإنها تبدو مضيّعة، ولا تقدم جواباً دقيقاً عن ذلك. إن ما يهدد أمريكا، وينتهك حرماتها، هو غبائها وتخلفها وحسب.

* وما الذي يهدد أوروبا؟

– إن ما يهدد أوروبا هو هذه الدعوات الدينية، والانتهاض الذي يهدد الهوية العلمانية التقدمية، وحتى الهوية الإنسانية التي تملكها. حتى أنه عليك أن تنظر إلى الأمة، والحجم الهائل من التحديات التي تواجه الدول والأمم، حتى تكتشف ما هي هويتها الحقيقية. إن الحلول سهلة جداً في الغالب، فإذا أرادت "إسرائيل" أن تحل أي تهديد لهويتها، فإن عليها أن توقف احتلالها، وعندها لا تكون هناك مشكلة، في داخل "إسرائيل" اتجاهين لهما نفوذ مختلف، أولهما أو أول مسار هو الذي يمضون فيه الآن، وهو مواصلة الاحتلال والتحول إلى دولة محتلة شمولية، وأن يشيدوا طبعاً وكما يفعلون اليوم عنصرية جديدة (ابارتهيد)، أو أن يتخذوا طريقاً آخر وطريقة أخرى، بأن يتوقفوا عن الجرائم، وأن يكونوا ببساطة دولة يهودية ديموقراطية، ومن المستحيل حقاً لدولة يهودية أن تكون يهودية وديموقراطية واحتلالية!

* إلى جانب كل الدول والعناوين والمدن التي أقمتم بها، فإن الأكيد فيها أنكم بقيتم "على الرغم من الأمكنة التي حللتم بها" في وطنكم وبيتكم وهو اللغة وفيها تحيون حتى هذه اللحظة.

– عليّ أن أقول أولاً أنك لن تعرف أبداً ما هو وطن الشاعر، هل هو مكان جغرافي أم أنه في الحقيقة.. في اللغة. إذا تحدثنا عن شاعر حر فإن دولته ومكان إقامته هي بالتأكيد لغته الشعرية، مع أنه قد يبتعد أحياناً عن هذا المجاز عندما يرغب أن يكون وفياً للتاريخ وللجذور التي انحدر منها.

وبالطبع فإن فيه رغبته بأن يكون وفياً، وبابتعاده عن المجازية بأن تكون لغته الشعرية هي موطنه الوحيد، فهو يطمح لأن يكون مفهوماً بين صفوف شعبه، ومفهوماً بشكل حقيقي لدى قرائه.

لا أريد أن أتعرض بسوء للعرب إلا أنهم حساسون عندما يتعلق الأمر تماماً بالتعابير اللغوية. فإذا قلت بأن وطنك الوحيد هو لغتك الشعرية، فإنهم سيفهمون ذلك على أنه نوع من الخيانة، وأنك تتخلى عن فلسطين، أو أنك ربما تقوم بدور لصالح اسرائيل..الخ، ولذلك فإنني أردد في تلك اللحظات

بأنني فلسطيني، حتى أنك بمثل هذا الهروب إلى المجاز يمكن أن تكون متهماً.. إن الجواب على هذا السؤال صعب جداً.

* عندما تتطلع إلى الوراء كشاعر وإنسان استطاع أن يلفت نظر العالم إلى قضية وطنه.. أي تجربة كانت الأصعب في هذه الرحلة؟؟

– عندما تسألين عن التجربة الأكثر مرارة ومأساوية إذن هاهي ستون عاماً من تلك التجربة، وعليّ أن أقول في الحقيقة أن أيام النكبة هذه (يوم النكبة لفلسطين ويوم الاستقلال لليهود) أيام العثرات والتراجيديا الفلسطينية.. أصعب مأساة منذ عام 1948.. إنها الأيام الأصعب.. أصعب لحظات حياتي.. وسوف تبلغ الستين عاماً في هذا الأسبوع، وهي تتضمن شيئين: إنهما قضيتان، ولكنهما حقيقة واحدة. إن أعداد كبيرة من الإسرائيليين يرقصون محتفين بمرور ستين عاماً على وجود الدولة الاسرائيلية، وهم بالطبع ينظمون أكبر الاحتفالات ويغنون ويستمتعون.. هكذا يقرأون هم التاريخ، وهكذا يفهمون هذا التاريخ، تاريخ التتويج على العرش وإعلان دولتهم، ومن الجهة الثانية فإن هذا التاريخ هو الأكثر ألماً للفلسطينيين اليوم الذي توقفنا فيه أن نكون في التاريخ، عندما تم إخراجنا من خارطة التاريخ. وكان ذلك بداية الدياسبورا، وتشريد الشعب الفلسطيني، والقضاء المطلق على الفلسطينيين، وكل الآثار الثقافية للفلسطينيين، والتطهير العرقي لهم، وتصفية الحساب النهائي معهم. ومنذ تلك الأيام، وفي مثل هذا العام قضي على الكائن الفلسطيني. قبل ستين عاماً كان لي من العمر ستة أعوام عام 1948، عشت في قرية جميلة فاتنة محاطة بالحقول، تحت أجمل سماء في العالم.. السماء الفلسطينية وفي بيت محاط بالأزهار والأشجار، وترعرعت في تلك الخرافه متحدثاً مع الفراشات والنحل وكل ماهو حي، ووسم قريتي هذه ووجودي في فلسطين. كنت أحلم مثل كل الأطفال أن أطير مع تلك الفراشات، وأن أتلذذ بهذه الحرية.. وانتهى كل ذلك، وتوقف في ليلة واحدة فقط. في ليلة من تلك الليالي الوادعة العادية للسكان والفلاحين، تحولنا إلى درجة ثانية من البشر، وربما أقسى درجات الكون، وهم المشردون.. هذه حكايتي الشخصية، ولكنها في الوقت نفسه هي الحكاية الكاملة لشعبي!!

* كان من الممكن لهذا العالم أن يكون أفضل مكان لنا لو أردنا ذلك؟؟

– علينا أن نعرف أولاً كيف نستبصر ذلك، وأن ندرك بأن العالم ليس مكانا آمنا. ماهو ضروري لنا في الخقيقة ثورة أخلاقية قيمية شاملة وكبيرة.. أتحدث وكلي رهبة بأنه لابدّ لنا بعضاً من عقيدة جديدة أو إيمان بشيء جديد. لابدّ لنا من إيمان، وليس مانفعله في هذه الأيام ونحن نقوم بملائمة هذه الأديان القديمة، مع حاجاتنا الراهنة ومطالبنا الضيقة ومواقفنا الأنانية، وما هو هذا الإيمان، ومن هو ذلك النبي الذي يجب أن يبعث؟؟ ما علينا سوى الانتظار!! لكن العالم في هذه اللحظة هو في لحظة انتظار عجيبة لإنقلاب كوني كبير!! إن كرتنا الأرضية هي ذلك المكان الجميل بكل المقاييس، ونحن ندمرها بقسوة وبطريقة شريرة!! إن كرتنا الأرضية البديعة هذه مملوءة وحبلى بالقنابل الذرية، والبيئة الملوثة، والنفاق. إن الساسيين يصعّدون هذه الحالة أو بالأحرى يلعبون تلك اللعبة. لقد كف الفلاسفة منذ أمد بعيد عن الحلم بأحلامهم، والشعراء مفرطون بمديح الذات، والأنبياء القدامى يبكون!! أنا لا أعرف ما هو هذا الإيمان الجديد، وما هي ماهيته، ولا يمكنني تقديم تعريف له، ولكنني أعتقد أنه لابدّ لنا من إيمان جديد، وإيمان بشيء جديد، ولابدّ لهذا الإيمان أن يكون واسع الأبعاد، وفيه متسع لنا جميعاً!!

---

* نص حوار الشاعر محمود درويش مع صحيفة (أفاز) اليومية البوسنية بتاريخ 2008/5/10.

كلمة الشاعر محمود درويش في حفل استلام جائزة «الشاهد البوسني» في 14 أيار 2008

إن هذه الجائزة هي هدية أكرمني بها أناس يثمنون بطريقة نبيلة إنجازي الشعري، وجهدي في هذا المجال، معبرين بذلك عن حب خاص وصداقة مخلصة، ولذلك فإن هذه الهدية تستحق مني كل الشكر وتعابير السعادة، ولذا أشكركم جميعاً.. وإلى أولئك الذين رشحوا اسمي لهذه الجائزة التي لها رمزية خاصة، وإلى أولئك الذين ارتأوا أني أستحقها..

وعلى الرغم من ذلك كله فإنني أعي أن هذه الجائزة ليست لشخصي بذاته.. نعم إنني أكتب الشعر ولكن وراء أشعاري ذلك النداء الآتي من شعبي بعمق وقوة.. إنها صرخة الشعب الذي يعاني ويقاتل مدافعاً عن حقه بالوطن والعدل والحرية.. الشعب الذي جرّد من شروط الحياة الأولية، والذي أحقق له على هذا النحو ثقافة الحياة.. إنه شعب يحبّ الشعر والموسيقى والفن الذي يجعل الحياة ممكنة ويولد الأمل.. ولذلك فإني لم أفعل سوى أني وضعت توقيعي على الكلمات التي يسطرها شعبي!!

وهل هي مصادفة أن يكون هذا اليوم هو يوم تذكر المأساة الفلسطينية المتواصلة منذ ستين عاماً.

هناك أناس يرقصون الآن على قبورنا.. وبعضهم يحتفل بتطابق الأسطوري والراهن في الحدث الفلسطيني، ولكن يوجد هناك أيضاً من يرفضون أن يحنوا رؤوسهم وينضمون إلى قوى الشر، ومن يبدعون احتكار الوعي.

لايزال يوجد وعي دولي يدرك الواقع الفلسطيني، ويتابعه من يوم ليوم.. هذا الوعي يعرف من هو الضحية ومن هو الجلاد، ويعرف أن الصراع المستمر على الأرض الفلسطينيه هو صدام بين المحتل والشعب الذي يرفض الاحتلال.. وهو ليس صداماً بين عقيدتين وحقين!

إنني سعيد لأني هنا في البوسنة أتعرف على هذا الوعي العميق بالحدث الفلسطيني وحق الفلسطينيين بالحرية، وأشعر بحرارة المشاعر التي تقدم بسخاء.

هذه العاطفة لاتحركها العلاقة الروحية والمكانة التي للقدس في قلوبكم وحسب، وليست هذه الحركة عبرة مشتركة نشأت من التجربة المأساوية والمعاناة الإنسانية المشتركه، وإنما هي الرغبة بأن نصون التعددية من كل شرور ضيق الأفق والزيف.

هنا وأنا بينكم وكأني واحد منكم كان قد شهد الدمار والحصار، أتذكر الزمن المنقضي، ولكني قبل ذلك لا يفوتني أن أتذكر ذلك الغد.. لأنه وصية أولئك الذين ليسوا بيننا.. ممن استشهدوا.. الوصية بأن نحمي هذا وكل ما جلبوه لنا، حتى نعي ما سنبذله من مقاومة لكل ما يزري بالحياة ويجعلها أقل قيمة.. وحتى نخلّص الحياة من العدوانية والعنصرية.. ولكي نخطو نحو الغد بدون رهبة من مفاجآت المستقبل الكامنة.. أليست تلك الوصية مكتوبة على الشاهد البوسني، وموجهة إلى الشعراء والقراء، وكل الأحياء، وأولئك الذين يطلون من المستقبل!!

أشكركم جميعاً، وأخص بالذكر اتحاد كتّاب البوسنة والهرسك...

---

* نشرت الكلمه في المجلة الأدبية (جيفوت) العدد 1 -2/ 2008 الصفحة الخامسة، مترجمة من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية، وترجمها الأستاذ: ميرزا سرايكتش، وهو المترجم الذي رافق درويش أثناء زيارته للبوسنة، وهو أيضاً من ترجم مختارات محمود درويش الشعرية إلى اللغة البوسنية بعنوان: "أبد الصبار". وقد قمت بترجمة النص إلى العربية لأني لا أمتلك النص العربي الذي كتبه درويش بخط يده. (إسماعيل أبو البندورة).

أكثر من بطاقة حمراء

حميد سعيد

إلى ماجد صالح السامرائي.

(1)

سيرفعُ البطاقةَ الحمراءَ.. ضِدَّ نفسهِ

ثُمَّ..

يكونُ خارجَ الميدان..

في مُعْتَزَلٍ يُبعدُهُ عن صخب الأقنانْ

يقولُ.. ماخلعتُ صاحبي..

ولا كنتُ مع الغالبِ..

حاولتُ اختيارَ لُغتي..

في ما أرى وما أقولُ

حتى لاأضيعُ في متاهة الدَيجورْ

بعدَ اغترابِ النورْ

(2)

تلتفتُ الرياحُ صوبَ مدنِ الأسلافْ

تبحثُ عن أمطارها الأولى..

التي تعثَّرتْ بغيمةٍ عرجاء

فانتَزَعَ الجفافْ

قمصانَها الخُضْرَ وغارَ الماءْ

لاخريفُها كانَ.. ولا ربيعُها أقامَ..

لاصيفٌ ولا شتاءْ

كلُّ مطرٍ لم يأتِ.. ظلَّ يدَّعي بأنه على صوابْ

وكُلُّ ما أرادَ أنْ يقوله القائلُ.. ضاعَ في الإطنابْ

يوقظهُ غُرابْ

وحينَ يصحو.. يجدُ الليلَ الذي كانَ على الأبوابْ

(3)

تَبتكرُ المفردَةُ السوداءُ معناها..

كما يبتكِرُ الرملُ الضِلالَ.. أو كما تبتكرُ العاصفَةُ الخرابْ

تُشَكِّلُ الخطابْ..

عناكِبٌ..تُقيمُ بيتَها على هوامشِ الكتابْ

في لغةِ الخوفِ .. عَجينٌ فاسِدٌ يسقطُ في التنّورْ

يُحاولُ الخُبزُ الخُروجَ..

▸ شاعر عراقي.

حيثُ يقِفُ الرمادْ

مُعْتَذِراً..

عمّا انتهى إليه من مآل

من أيِّ عتمةٍ تجيئُ هذه الكتابة العمياءْ

ليسَ لها من نَسَبٍ للضحك الأبيضِ أو للسيِّد البُكاءْ

(4)

يَدّاخَلُ الضَجيجُ بالضَجيج..

كلُّ خطوَةٍ إلى الوراء.. تدخلُ التاريخَ..

عَبْرَ أبجدية التهريجْ

لامكان للغناء في فضاء الأخوةِ الأعداء

أدنى غَيْمَةٍ إلى الله..تخاصموا عليها.. اختلفوا..

لمن يكون الماءْ؟!

سيرفعُ البطاقةَ الحمراءَ .. ضدَّ هؤلاءْ

وضدَّ هؤلاء..

يُقيمُ في الذي رأى.. مُعْتَزِلاً مضاربَ الرواةْ

مُفارقاً..

أقنعةً.. تصَنَعُها النصوصُ بين القلبِ واللسانْ

(5)

إيّاكَ أن تقول إنني أعرفُ سقراطَ..

وحاذر أن تقولَ غيرَ ما يقولهُ الزَمَخشريُّ

ولتكنْ.. في حذرٍ مما رأى الشيخُ المَعَريُّ..

ولا تقرأ رسالةَ الغفرانْ

دَعْ كلَّ الذي قرأتَ..

واستمِعْ إلى ما لَفَّقَ الرواةُ من أخبارْ

إيّاكَ أن يرى القُضاةُ صورةً قديمةً..

وأنت تشربُ الشايَ مع الوردي في الميدانْ ×

قُلْ للسيِّد الخطيب..

إنني فقدتُ السمعَ.. مُذْ وُلّيتَ هذا الأمرَ..

فانصرف..

لأنني اعيش في زمانٍ آخر ياسيِّدَ الزمانْ

(6)

يَغتَصبُ البلبلُ.. لحناً كُنتُ قد أُسمِعْتُهُ في المهد..

أو سمعتهُ..

أنيّ تَسللتُ إلى بستانها.. لطالما بكيتْ

. . . . . .

. . . . . .

لاأدري متى نسيت؟!

فاجأني البلبلُ.. فرأيتُ في منامي كلَّ ماكانَ..

وماتركهُ المحوُ على الجُدرانْ

وماكتَبتُ..

لم أكتب إليها.. ماعرَفتُها !

وما سمعت غيرَ ما اغتصَبَهُ البلبلُ من ألحانْ

(7)

كأننا..

لم نتعلَّم من دروس الأمسِ..

غيرَ ما فاهتْ به الجَدَّةُ شهرزادْ

نحكي..

لنُرضي صاحبَ الأمرِ.. نقولُ ما يُسرُّهُ

نكون آمنينَ من سيفٍ على الرقابِ بيدِ الجلاّدْ

بينَ فراشِ شهريارَ وحبائل السُلطانْ

وشيجَةٌ..

أبدعَها المُخنثون والمدجنّون والخصيانْ

وتاجروا حيث أقاموا.. بالإله والإنسانْ

وفصَّلوا على مقاس نزواتهم.. أوطانْ

(8)

أكادُ أَستقيلُ من غواية الكتابهْ

أُفارقُ الحبرَ..

وأَغدو غجرياً ضارباً في الأرضِ.. لايفارقُ الربابهْ

أَكادُ أنسى كلَّ ماكتبتُ..

مُرتَبِكاً.. بين حدود الفرحِ الجميلِ والكآبهْ

يَنْسَحِبُ المعنى من النصِ..

يصيرُ واهياً.. كما تكونُ بعدَ المطرِ السحابهْ

على جدار الريح.. كنتُ قد كتبتُ آخر الكلامِ..

وانتظرتُ ما سيأتي..

من يدَفّئ الروحَ إذا تسلَّلَ الجليدُ.. بات في الأحلامِ..

مَن يُدَفّئ الكتابه؟!

(9)

يَنْتَزِعُ الأسطورةَ الخرقاءَ من محافل الأسئلة الجوفاءْ

يُخرِجُها من كهفها السريّ..

من ضياعها في ما مضى

من قلقِ انتسابها إلى أرومة الرفض..

أو انتسابها إلى سُلالة الرضا

يفتحُ ما أُغلقَ من أبوابها.. يمشي على سجّادة الضوءِ..

إليها..

كلُّ ماكانَ من الوهم المقدّس .. استفاقْ

وكَشَفَ الأوراقَ..

قال.. أرفَعُ البطاقةَ الحمراءْ

ضدَّ الذين يدَّعونَ أنّهم مخولون بالأرضِ.. من السماءْ

2011/10/23

---

* د. علي الوردي عالم الإجتماع والميدان فضاء شعبي بغدادي معروف.

مشاعر الأغصان...!!

مازن شديد

(1)

هزّت الريح مشاعر الأغصان..

فتفتّحتْ ..

وسال ثوبها على..

أحزان الأرض العطشى..

لماء الينابيع.........!

(2)

جاءت وردة...

واختبأت بلونها الورديّ..

تحت وسادة العشب الأخضر..

ومن يهديها..

بدأ يصهل العطر البريّ..

ليملأ الحارات..

والساحات..

والحقول التي..

بدأت أسراب الطيور..

تتجمّعُ فوق أبراجها العالية..

وتنشد لها..

نشيد اللؤلؤ والبرق..

تحت غيوم من النسرين..

لتنام بعدها..

على سرير العُمر..

شاعر أردني.

سيّدة،.

في مملكة،.

من النّدى والنّدّ....!

(3)

حاوَلَتْ ،.

أن تسكب الشمس،.

في إناء النهار..

فمالَ عليها الليلُ..

ولوّنها بلونه..

وملأ سلالها بالعتمة...!!

(4)

بعدها...........

طلعَ القمر..

وبدأ يكبر ويكبرُ..

إلى أن،.

بزغَتْ الغزالة ،.

من ضفّة العُمر..

كموجةٍ من وهجٍ..

وبدأت تُغني لنا..

بقامتها العالية..

كالهتاف والصّفصافْ...

فاستيقظت كل الينابيع..

وبدأت تتجوّل بيننا..

توزّع الماء والنهار...

كي نبدأ الحياة..

ونحيا من جديد......؟!!!

الشهداء يطلون من النافذة

علي البتيري

أفتحُ نافذةَ الحزنِ قليلاً

وأطيِّرُ نحو الأفق الورديِّ

حمامَ الروح

علَّ شهيداً من صحراء الذاكرة العربيَّة

يأتي ممتطياً فرسَ الدّهشةِ،

ينثرُ تحت النافذةِ المبتلةِ بالدّمع

أريجاً تتعطرُ منه

أنفاسُ الشرفاتِ الظمأى

بين شهيقٍ محرومٍ

وزفيرٍ مهمومٍ يغدو ويروح

* * *

بمباخرِ أدعيتي

أدخلُ صومعةَ الصمتِ،

أجيءُ بلا ثرثرةٍ تُذكَرُ،

أشعلُ قنديلَ دمي وأصلّي،

أُخرِجُ من تحت الجبَّة

وردَةَ حلمٍ

لم تذبل في سنوات القحطِ،

وظلَّتْ تسترجعُ ظلَّ شهيدٍ

عثرت قدماه بباب اللّحدِ،

وظلت عيناهُ تحنّان إلى أيامٍ

لا تبدو فيها القدسُ رهينة

لا تبدو فيها نافذةُ الليل حزينة

* * *

شاعر أردني.

أفتحُ نافذةَ الحزنِ قليلاً
وأردُّ البردَ الكاسرَ عن جسدي بعباءةِ حدّي
- يرحمهُ اللهُ -
لا دمعَ لديَّ لأذرفَهُ
في أعياد الحُزنِ،
ولا ثوبَ حدادٍ تملكُه أُمّي لرحيلِ الأحبابْ..
وأبي يتلعثمُ بالموتِ كثيراً
حين يغيبُ هوى الأوطانِ عن الوعيِ،
بمهجته،
لا شيءَ سوى نافذةِ الحزنِ المفتوحةِ،
في قلبي أُخرُجُ أوردتي منها
وأطلُّ بأنفاسِ دمي
مثل نبيٍّ مبعوثٍ لقبائلِ صمت بن عروبةَ،
أتزمَّل في عز البردِ براياتِ الشهداءِ
أخرجُ ممتشقاً كلَّ طقوس الأضرحةِ الملقاة
على الطرقاتِ البلهاء..
أتخطّى جُثثَ الأحلام المعطوبةِ،
وقصائدَ شعرٍ محدودبةٍ في الظهرِ،
وخيطاً دمويّاً تعبثُ في طرفيه الرّيحُ،
ويلقيه البَرُّ إلى البحرِ،
فيلفظهُ البحرُ إلى البرِّ
ويطفىءُ ومضةَ حُرقتِهِ
بعضُ قراصنةِ الليلِ اللُّقطاء..
اللونُ الورديُّ
يليقُ كثيراً بدمِ الشهداء
والشجرُ المتسامقُ في جسد النار
يفضحُ شعوذةَ الصمتِ فتبدو عاريةً
كلُّ الألسنةِ الحمراء..
يُبهجُني أن أستنبتَ
في حقل الصمتِ الأسطوريِّ
غراساً مثقلةً بثمارٍ يانعةِ المغزى
يُبهجُني أن أنثرَ فاكهة القلب
على باب فلسطين..
من أجل عيونِ الأطفالِ المحرومين

ويطيبُ لروحي

أن استلَّ عروقي عرقاً عرقاً

كي أجدلَها أرجوحةَ أعيادٍ

ليتامى الحربِ المنفيين.

*   *   *

رفقاً بالأبواقِ المحشوةِ ثرثرةً

وهتافاتٍ لا تجدي

آن أوانُ الزحفِ على الجمرِ

حفاةً وعراةً

في هذا الزمن الملعون

كونوا قمحاً أو ماءً

أو حقلاً من زيتون

ردّوا القمرَ الأخضرَ

للأفقِ الشاحبِ والمحزون

ودعوا الشهداءَ،

من النافذةِ المشرعةِ بوجهِ الريحِ،

يطلُّونَ..

لا ترتعدوا خوفاً أو خجلاً

من هذا الصَّمتِ الغفلان

عينُ دمي ساهرةٌ لا تغفلُ

عن عشبٍ يتنهَّدُ من ظمأٍ

في مقبرةِ الشهداء..

عينُ دمي لا تُغمضُ جفناً

عن خطواتِ العشاقِ الغرباء..

وليعلم كلُّ الخطباءِ وكلُّ الشعراءِ الفُصحاء

أن الشهداءَ العشاقَ.. العُشاقَ الشهداء

يطلُّونَ من النافذةِ الآن

الواحدُ منهم تلو الآخرِ،

يُرسِلُ في هذا الليلِ المعصوبِ العينين ضياءَه

بعدَ قليلٍ يندسون تباعاً

في حضنِ الأرضِ فتحضُنهم

بحنانِ الأمِّ الصابرةِ هُنا..

فليكرمْ قلبَ الوطنِ المستيقظِ فينا

شُهداءَهُ.

أقمار الربيع العربي

إيهاب الشلبي

لرفاءِ روحِكَ

تعزفُ الأشجارُ خُضرتَها

وتتّكئُ الغُيومُ على ضفافِ الحُلْمِ

تشربُ لونكَ الورديَّ

مِن صُوَرٍ تُعانِقُ شُرفةَ الرؤيا

وتأخذُ شمسُ عينيكَ الرشيقةُ

في صباحِ القلبِ زينتَها

فَقَبِّلْ أيُّها الآتي على فرَسِ الهوى

ما بينَ عينيها

وقُلْ: يا أرضُ.. يا حُرِّيّتي

هذا دمي قُربانُ حُبِّكِ

فاقبليني..

ثُمَّ ضُمَّ إليكَ سَوْسَنَها ونرجسَها

ونَمْ حتى يَمُرَّ الليلُ

يا قَمَراً تَوَالَدَ في سماءِ الشرق

غَنِّ الشامَ .. غَنِّ معَرَّةَ النُّعمانِ

واذهبْ صَوْبَ دَرعَا في الجَنوبِ

لعلَّ طيفَ صبيَّةٍ هيفاء

مرَّ الآن

مُتَّجِهاً إلى بيسان

في وَهَجِ الضُحى

و حَماةُ حُنْجَرةٌ تُغَرِّدُ في فضاءِ النَهْرِ

يَا اللّهُ.. يَا الله

تَنَفَّسَ فَجْرُ مِصْراطَةْ

وهَبَّ نَسيمُ بَحرٍ

عابِقٌ بِطَلاوةِ التاريخ

يَخفِقُ في امْتدادِ النبضِ في أوصالها

ويُعيدُ روحَ الشيخِ إذ يَتلو

شاعر أردني.

على أحفادِهِ قَبَساً مِن الثورة
وفي صنعاءَ شَبَّ الوَرْدُ عَن طَوقِ الطُّغَاةِ
فَزَيَّنَ الإكليلُ ساحَتَها
هوَ اليمَنُ السَّعيدُ يَجُبُّ عن أهدابِهِ
لَيلَ القبيلةِ
ثم يَفتحُ صدرهُ لِهوَى العُروبةِ
والهواءِ الحُرِّ
يا قمراً توالدَ في المدائن
مثل أُغنيةٍ بها صَدَحَتْ قلوبُ الثائرين
وردَّدَت نَوَّارةُ التَّحرير:
لا للخوفِ.. لا للظُّلمِ بَعْدَ اليَومِ
أسمعُ صوْتَ بُوعْزيزي
يَدُقُّ على عُروشِ العتمِ مشتعلا:
كَفى حبْراً على مرآةِ أيامي
أنا صَفَحَاتُ هَذِي الشَّمْسِ
أَفَتَحُ للنَّدَى باباً
وباباً للخُطَى البيضاء

ها جسدي سيَحْرِقُكُم
وأشهدُ أَنَّهُ جَسَدُ الحقيقةِ أيْنَعَتْ
والشعبُ صاحبُها يريدُ الآنَ عِزَّتَها
فَيَا قَمَراً تَوَالَدَ في سَماء الشرقِ
وابتسَمَ الرَّبيعُ لَهُ
تنامى مثلَ قُرصِ الشَّهدِ
في كفَّيْ عاشقةٍ..
تعالَ إلى صَحارِيْنا
حواضِرنا.. بَوادِينا
لكي نتقاسمَ الفَرَحَ القَريبَ لَنا
ونرسُمَ فيكَ صوْرَةَ أُمَّةٍ
نَفَضَتْ كما العَنْقَاءِ عن دَمِها
رمادَ الليلِ
وانطَلَقَتْ مُكَلَّلَةً بأقواس الخُزامى
تهتدي غَدَها
مَفَاتِيحُ المَدَى اللَّألاء
في يَدِها.

الكلمة عيناك إذ تفكّان أسري

بشرى البستاني

الكلمة طلل يورِقُ..

وساريةٌ مجروحة..

* * *

الكلمة عنقود ألم يزرعه إنسان لا يعرف

ويحصده إنسان يعرف..

* * *

الكلمة هذا التناقض الذي يأخذنا إلى الحرية

وذلك الموت الذي يأخذنا إلى الحياة..

* * *

الكلمة خطيئة تعتنق الهداية،

وهداية معلقةٌ على حبال المكيدة ..

* * *

الكلمة همسك يدعوني إلى العبادة

ودمعي وأنا أمارسها..

* * *

الكلمة غواية وتوق إليها..

وصدودٌ ، وانعتاق منه

* * *

الكلمة امرأة وثوقيةٌ،

تريد أن تمسك لتوقن..

* * *

الكلمة أنامل على مرمر جسد

وشفةٌ على ومض شفة..

وساعدان حول خصر الشجر

* * *

الكلمة عناق لم يتمّ

وقبلةٌ مبتورة..

* * *

شاعرة عراقية.

الكلمة عيناك إذ تفكان أسري

وساعداي إذ يطوقان الكونْ..

* * *

الكلمة سنبلة تخبئ مفاتيحها في عينيك

لتستقر أورادها في قلبي..

* * *

الكلمة أناملي

وهي تمسح غبار القذائف عن وجنة الأرض

وكفك، وهي تمسح جرح الزمن عن أغصان قلبي..

* * *

الكلمة أنا وأنت في مقعد صدق

لؤلؤتان في غصن واحد

معلق بين فكي طائر

يدور حول العرش ليل نهار

* * *

الكلمة نهر يخاصر الأرض

وبحر يراقص الصحارى

* * *

الكلمة شجرة الإنسان وحده..

* * *

الكلمة ذراعاك المرفوعان للأفق

وصدري المفتوح للتجلي..

* * *

الكلمة خلاصي من المحنة

ومحنتي التي تعتنق الخلاص..

* * *

وهي خلاصك من هذه الأزمنة والأمكنة

التي تتكثف،

لتصير دمعة ترفض المسيل..

* * *

الكلمة فعل إيماءة هامسة

وهمسة فعل صامت..

* * *

الكلمة طريدة أفكٌ عزلتها

فتأخذني المواقيت..

* * *

الكلمة نار الله الموقدة

وفردوسه المفروشة لظى

* * *

الكلمة ظبية مذبوحة على نصب الوجد..

وسمكة مذعورة في البراري

* * *

الكلمة رعب اليقين

ولؤلؤته المتدلية من كوى الهباء

* * *

الكلمة ثوب أبيض

وشال بنفسجي

وزنارٌ من ذنوب

* * *

الكلمة لعبةٌ لا تروق إلا في فضاء الصمتْ..

وابتهالٌ في فضاء التمني.

* * *

الكلمة مهرُ عاشقة جذلى

جلجامش هي

عشبته السجينة وصديقه الضائع..

* * *

الكلمة هذه الأرضُ اللهفى

هذه الرابية الجذلى

هذه الأنهار الظمأى،

هذا الجبل الأصمّ..

* * *

تـيــــــه..

◄ أحمد الكواملة

قلبي
تَوزَّعهُ الجهاتُ الأربعُ
لا ماءَ
لا شجرٌ
يطاول راحتيَّ
ولا ندى
يروي خُطاي
فتُمرعُ
شرقي ينوحُ
على جنوب الروح
جرحٌ ناهضٌ
نبضٌ
ينوسُ
ومن شمالٍ
بلقعُ
فإنا
وعسفُ الريحِ
ساريةً
ولا
ثغراً تؤبُ
ولا
قلوعٌ
تُشرعُ
قلبي هناك
وها هنا
من
يهدني قلبي
فأتبعه
إلى
جمر الجهاتِ
إلى صقيع البرزخ الموعودِ
أخر ما تنزَّلَ
من رؤاي
وأتبعُ

◄ شاعر أردني.

من

يهدني قلبي

فأمنح نارهُ

سفري

تلامذتي الذينَ

صلبتهم

بين السطور

فأينعوا

من

يهدني قلبي

فأُهدي عينهُ

سرَ الكلامِ

أنا

أميرُ الكلِمةِ العذراءِ

قلبي

ملعبٌ

للجنّ

للغُةِ التي

تحكي المغائرَ

والمعابدَ

والمواخيرَ الشهيَّةَ

أولياء اللّهِ

عشاقُ الحياة

وقاتلُ المعنى الذي

في نبضنا

يتوزعُ

لو

أهدَني قلبي

سأمضي

دونَ ضوضاءِ

سألقي

نبضهُ للريحِ

يلقَحهُ الجنونُ

ونزوةُ الشعراءِ

تُمطرُ

هذهِ الأرض العقيمة

أنبياءً

يحملون السيفَ

صدَّاحون

من دمهم

على

قلبي السلام

فيرجعُ...!

عمرٌ مُستقطع

علي الزهيري

غَدي مُفرَدي...

وأمسي التقاؤُكَ يا وقتُ في جَسَدي،

وأنا ظِلُّ زحفِكَ تحتَ يدي...

تَعبتُكَ يا وقتُ، ماذا تريدُ؟؟

أعنّي عليكَ

أعنّي على أسرِ رُوحِكَ في ساعَتي

وانتظرني لأملأَ منكَ الجِرارَ

مجازاً وصَبراً

وحُلماً قصيراً من الجانبين:

سريعَ البدايةِ حُرَّ النّهايةِ

لا يَتَعَثَّرُ إلاَّ بِضَعْفِ الكنايَةِ والياسَمينْ...

سَقَطتُ عليكَ من القافياتِ.

سقطتَ عليَّ مِن الأمنياتِ.

بكَينا أمامَ الغُروبِ طويلاً

ودارَ المكانُ بنا كالحِكايةِ

طوراً يموتُ، وطوراً يكذّبُ بالحالمينْ...

أُريدكَ يا وقتُ مُلكَ يميني

ومُلكَ يقيني

وأنْ تستَقِرَّ أمامي كرقصِ السَّنابِلِ

عِنْدَ اختفاءِ المناجِلِ والحاصِدينْ...

تعبتُكَ منذ التقيتكَ في رحمِ أُمّي

وُلِدْنا مَعاً توأمينِ

◄ شاعر أردني.

نقيضين للموتِ والصوتِ:

نحنُ بُناة القوافي،

ونحنُ انكسارُ القوافي/

هُروبُ الشَّواطِئِ من موجِها،

وانتحار الزهور على مرجها/

وارتقاءُ المكان إلى اللامكان/

حديثُ الثعالب للأقحوان/

ملاكان يستعجلان انكسار اليقينْ.../

وسطرانِ بينهما بَرزخٌ

يبغيانِ ولا يبغيانِ على المتعَبينْ...

كأنَّكَ يا وقتُ تُدركُ

عجزَ الفصولِ وعجزي أمامكَ

مهما رفعتُ القصيدةَ أو خُنْتُها

كنتَ دوماً مليئاً بضدِّي وعبداً لهُ

كنتَ تدركُ كيف تُغازلُ ذاكِرَةً

وتُسيلُ دِماها... إلى مُنتَهاها

وتطرُدُها من دُروبِ الحنينْ...

فيعلو الأنينْ

ويعلو الأنينْ...

تورَّطتُ فيكَ و ورَّطتَ نفسكَ في

ثلاثينَ سطراً جديداً

و وسَّعتَ في الدُّروبَ

وضيَّقتَها حول ظلِّي الحزينْ...

تماديتَ في الجري بين عيوني

تأخرتَ حين أردتكَ ميتاً

وسعَّرتَ نارَكْ

وضيَّقْتَ رحبَكَ حينَ أردتُ انتظارَكْ

وجرَّدتَ صوتي من الأغنياتِ ومجَّدْتَ عارَكْ

وعتَّقتَ في اللَّيالي

وأهملتَ بوحي لِتُعْلي نهارَكْ

كفرتُ بسوطكَ فاجلِدْ أنايَ

وحطِّمْ مدايَ

فلا وقتَ غيري

غدي مُفْرَدي، والمكانُ يدي

والقصيدةُ، والليلُ

والأمنياتُ، وبردُ الشَّتاتِ،

شَمالُ الخريطَةِ،

ضعفُ الحكايَةِ، عَجْزُ الكنايَةِ،

حُلْمُ الثلاثَةِ في الغارِ،

دعوَةُ أُمّي، وصمتُ أبي،

وانكسارُ الصَّدى خَلْفَ قلبي،

وعثرةُ دربي،

وآخِرُ مقطوعَةٍ في خَيالِ المُغَنّي،

وباقَةُ حُزنٍ، ونصف ابتسامهْ...

ونَوْحُ اليمامهْ...

سأمحوكَ من اغنياتي

سأغلِقُ صدري لأنْ لا أراكَ تَفيضُ بعُمْري،

فخُذْ ما أردتَ وخُذْ ما أردت

تعبتكَ يا وقتُ

كيف أردُّ إليَّ انشطاري؟؟

وثَمَّةَ نزفٌ يَلوكُ انتظاري؟؟

وأنت المُرابطُ خلف السِّنينْ...

تُحرِّكُها بخيوطِ يديكَ

وتضحكُ من خلفِ وَجْهِكَ للخائِفينْ...

تعبتُكَ يا أعدلَ الظالمينْ...

تعبتُكَ يا أظلَمَ العادِلينْ...

سلاماً على البسمَةِ المُشتَهاةِ

سلاماً عَليَّ، على العابِرينْ

سلاماً عليَّ، على العابِرينْ

سلاماً على العابِرينَ

سلاماً على العابِرينْ

ما هانت النفس

خالد محمود الشرمان

قُمْ واسهر الليل نادمني به كأسي
واسكبْ خمورك كي من اليأسِ

ما هانت النفسُ لكن هان صاحبها
فادعُ الزمان لما قد فاتَ من أمسي

فاتت لياليكَ يا قلباً يؤنّسني
وما علمتُ بأن الدهرَ قد يُنسي

أمضيتُ عمري كأن الأرضَ تلفظني
لكي أفرَّ لكونٍ لا يرى همسي

وكنتُ أشعرُ حين الروحُ تطلبني
بعضَ الهناءِ بأني مالكُ النحسِ

لم أملكِ الضوءَ في عمري ولستُ أرى
أني نظرتُ لبعضِ الوقتِ للشمسِ

لمَّا أتيتُ إلى الدنيا وجدتُ بها
ما لا أطيق وما لا ترتضي نفسي

وددتُ واللهِ لو أني بقيتُ بها
طفلاً صغيراً بريءَ الذوقِ والحسِّ

لكن كبرتُ وما لهفي على كبرٍ
أتى سريعاً بلا صفوٍ ولا أُنسِ

لكنَّ لهفي على دهرٍ أتيتُ بهِ
فقدتُ واللهِ ما قد كان من بأسي

◄ شاعر أردني.

سحر الضـاد

حمودة زلوم

مهداة للأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد.

في الضَّاد سحر يستبيك جمالها

أمّ اللغات الأوفياءُ رجالها

صانوا هواها في القلوب محبةً

فسما على ثغر الزمان جلالها

فيها كتاب الله أُنزل هادياً

للعالمين فأينعت آمالها

مَنْ يحفظ الفصحى ويرعى ودَّها

يا ناصر الدين الذي غنى لها

فمضى يدافع مخلصاً برصانةٍ

حتى تألق في الوجود هلالها

فاخضوضرت أوراقها وتجددت أشواقها

وغدت مراحاً للبهاء ظلالها

بالفكر شاد مواقفاً ومعارفا

ويعانق اللفظَ الأنيقَ وصالها

في شعره تجد السلاسة منهجاً

شاعر أردني.

لغة يذوب من البهاء جمالها

فأتي القصيدُ من الفؤاد مضمَّخاً

وترى القوافي أُحكمت أقفالها

وهج القصيدة ماثل في شعره

يأبى على مرِّ الزمان زوالها

تبقى كنقش في القلوب ندية

لذرا الخلود بقاؤها ومآلها

فقصائدٌ ذوب الفؤاد يمدّها

صدق العواطف والجمال مجالها

يا سيدي الأسدُ السخيّ بطبعه

للضاد أنت على المدى رئبالها

يا أولَ الرّواد في أوطاننا

مِنْ فيض علمك قد زكت أجيالُها

لا زلت رائدها ومبعث فخرها

وبك ازدهى نحو العلا إقبالها

ستظلّ مرجعها الرشيد موضحاً

في كل معضلة يهيم سؤالها

يا ناصر الدين الذي بهر الورَى

الضاد دوماً يستبيك وصالها

قصة:

المــكتبة المـعـمدانيـة

جاسم عاصي

من بين فجوات تراص الكتب، شاهدته كما لو أني ألمح لقطة سينمائية. سرعان ما اختفى. غير أني تيقنت من رؤيته فعلاً؛ ترى هل كان هذا جزءاً من تأثير القراءة على ذهني..؟ بحيث بدا مشوشاً هكذا..؟ وإذا كان عكس ذلك فماذا يعني..؟ إن انتظام الذهن والرؤيا، ما أتمتع به، فكيف حدث مثل هذا..؟! وهل يعقل أن أجده هنا في المكان المجلل بالكتب المقدسة، ودوريات الكنائس والأديرة المزينة بصور السيد المسيح، وهو يبدو برأسه المكلل بالأزهار كالطوق، مستسلماً لصلبه، مادّاً ذراعيه إلى الجانبين كطير نحيل، يهبط ببطء ووهن، ضمن هذه النكهة التي تنبعث من موجودات المكتبة، كأننا في طقس الصلاة داخل الكنيسة. هدوء طاغ وجليل، وأنا دؤوب على البحث بين الرفوف، عليّ أن أعثر على ما يسد نهمي، بعد أن التقطت صورة للسيد المسيح، لا يظهر منه سوى الرأس، الذي ذكرني برأس الحسين مثبتاً على طاولة. تماماً كانت الجبهة مصطبغة بالدم كجبهة الحسين، بينما شعيرات شاربه تبدو سهلة العد، وخصلات شعر رأسه موزعة على الجانبين والجبهة. بدت لي صورتيهما باهرتين، وكأنهما وجه واحد لشخص سكنته القداسة. بدت رقبة السيد على تشنج، إذ ظهر رأسه مشرئباً إلى السماء، وقد أعانته رقبته بأن تماسكت على أجزائها بخطين حادّين لغضروف الرقبة، مما ساعد على رفع رأسه هكذا، كمن يتضرع طالباً النجاة والعون. أو ربما هو مندهش من هذا المصير. كان وجهه صافياً ومشوباً بحمرة خفيفة مع طغيان للإصفرار، بعينين ساهمتين إلى المجهول. بينما خصلات شعر رأسه تنسل على جبهته ومؤخرة رأسه والجانبين على شكل خصَلٍ مفككة. بدا يشرأب أكثر، غير أني أبقيت شكي ثابتاً؛ عندما رأيته على الجانب المقابل لممرات المكتبة ورفوفها. حاولت أن أفرج صف الكتب التي أمامي، متظاهراً بالبحث، حتى استطعت أن أهيء زاوية مناسبة يستطيع من خلالها صد وجهه الذي اختفى عني تماماً. لم يكن محض صدفة أو ضرب خيال، خطف في رأسي، ولا هو أثر مما تركته القراءة من ظلال تتراآى فجأة، حيث يمتزج الواقع بما هو متخيل، بل كان محض واقع لمحته، وأنا متأكد منه، لذا اتخذت من كوني عدسة للرصد والترقب إلى متيقن من رؤيته ثانية. وفجأة تأكد لي ذلك، إذ لمحت حركة ما في صف الكتب أمامي. بدت الكتب المرصوفة على الرفوف تنفرج وثمة كف تفرجها وتنحيها على الجوانب باحثة مثلي عن شيء. كانت الكتب من القطع الصغير، والرف واطئ، بحيث أستطيع رؤيته، وهو يطأطئ قامته المديدة لفحص عناوينها، لذا توجب عليّ أن أكون أكثر دقة في التقاط صورته هذه المرة، بحيث لا أبقى في شك من أمري. بدا الشخص الذي يفرّق الكتب واضحاً، بحيث يمكن معرفته دون جهد، إذ تبرز منه الجبهة ومقدمة الرأس، يعقبها الفم والأنف الدقيق، والشفتان الحمراوان الرطبتان. كانت له هالة من البياض الناصح، والجبهة المضيئة، مع تراصف شعر الرأس

▸ قاص عراقي.

على الجبين. بينما يتكاثف على الجانبين والخلف. وبحركة سريعة من كفيه حجز كتب الرف إلى قسمين. دفعهما إلى اليمين واليسار، بينما توسط رأسه الفراغ الذي أحدثه.

لمحت أنفه وفمه، بدا واضح المعالم لي. إنه هو كما أراه الآن دون شك، غادر المكان وهو يحمل عدداً من الكراريس، حيث توجه إلى جهة أخرى، وأنا أتعقبه من خلال فتحتي هذه. كان مديداً، وذا صفرة تشوب ماء الوجه، بينما يمتلك عينين حادتين تنمان عن ذكاء خارق، على الرغم مما بدا عليهما من ذبول الأجفان، لكنهما لا تخفيان حدّة ذكائه. بدا لي بسترته الطويلة التي تغطي ساقيه، وهي تفترش ظهره الذي بان منه كتفاه المستقيمان، كما لو إنهما خطا بالمسطرة والقلم. ولسيره وقع هادئ، متجه نحو واجهة عرض الصور، حيث تُعرض على الجدران لوحات كثيرة. بعضها نُفذ بالفرشاة والألوان المائية على الخشب والنحاس الذي قُص على هيئات هندسية متباينة، والقسم الآخر نُفذ بالكي على الخشب، ومقاطع من سيقان الأشجار، اتخذت اللوحات أشكالاً متباينة دائرية وبيضاوية ومربعة، احتوت مقتطعات من الأناجيل وأقوال المسيح، بينما تضمنت الأخرى صور الصلب الدامي والمفجع. لحظته وهو يستقر أمام الواجهة، هادئاً وساكناً كعادته. يبحث عن شيء، فأسرعت الخطى نحوه، حتى موقعه. وبمثل ما كان يبحث، شاركته البحث، في ما هو أمامي، إلى أن دنوت منه شعرت بأنفاسه المنتظمة، ورائحته الزكية. تصورته.. كيف كان يدخل بيت الأب، وكيف يلج باب الكنيسة وممراتها المشجرة وحضرة الكاهن. كم كانت حواراته هادئة مع إخوته ووالده، حيث كان الجميع يولونه احتراماً وتقديراً، خاصة أنه أصغرهم سناً، وقد ترعرع بين أيديهم بعد أن فارقت أمه الحياة، وتركته صغيراً ووحيداً كما لو أنه في البرية؛ كما كان إحساسه، حيث ولدت له عقدة الشعور بالغربة بين عائلته.

حاولت الاقتراب منه أكثر لأتأكد، فربما شبهته أو وقعت في الوهم، كما عانيت من ذلك مع الآخرين. وبهدوء سألته:

ـ عم تبحث يا أخي..؟

نظر نحوي بحب واضح، كانت نظرته مشوبة بإبتسامة محببة. تأكدت من خلال صفاء نظرته من أنه هو، إذ لم أقع في الوهم الآن، قال:

ـ عما تبحث عنه بالتأكيد.

ـ أنا..؟ أنا لا أبحث عن شيء معين.

ـ إذا كنت كذلك فلِمَ أنت هنا..؟

ـ ليس هذا ما أقصده، بل أني دخلت المكتبة للبحث عن بعض المصادر.

ـ إذاً لابد أن تبحث، وإلاّ ما كان لوجودك معنى في المكتبة.

نظرت إليه متأملاً قوله هذا، إذ أنه مازال على نفس الإصرار على ذات الصورة التي عرفته فيها؛ مثابراً ودؤوباً على اكتشاف ما يفكر به. قال مستدركاً:

ـ بل أنا أبحث عن المعرفة.

ـ لكني فقط كنت أقصد بسؤالي عن ماذا تبحث في واجهة العرض هذه..؟

ـ عن كل ما يستهويني أيضاً.

ـ لابد أن يستهويك شيء، فجئت تبحث عنه، لذا فإنك مشدود إليه.

ـ تبدو كما لو أنك قرأت ما في ذهني..!

ـ بل أنا أعرفك، وأعرف آرائك.

ـ تعرف آرائي أيضاً..! كيف..؟

- بل أعرفك تماماً.

- أنا لا أعرف أحداً في هذه المدينة، فكيف أجد من يعرفني فيها فجأة..؟!

- أنا أيضاً لست من هذه المدينة، ولا أعرف فيها أحداً سواك. الآن

أنا عابر سبيل، وتلك هي حياتي دائماً.

- وأنا كذلك مثلك.

- ومن أكون يا ترى..؟

قلت بثقة، وبإيقاع محبب مشفوع بابتسامة:

- إليوشا. ألم تكن أنت إليوشا..؟

- ومن إليوشا هذا..؟!

أوقعني في الفخ، بل فتح باب الوهم الذي أضع نفسي دائماً داخله. لكني كنت متأكداً من ذلك، حيث انبريت بكل ثقة:

- إليوشا كارامازوف.

تأملني جيداً، متفحصاً قولي وتصرفي، مختبراً مدى الثقة التي أتحلى بها من خلال معرفته، إذ سأل:

- أنت لم تخطئ، ولكن هذا أمر محيّر لي كثيراً.

- أنت إليوشا، وأخوتك إيفان وديمتري وسميرداكوف.. آه.. كم

كان معذباً ذلك الأخ..!

إحمر وجهه، وعرقت جبهته ، كما كان حال وقوعه في الحرج، إذ بدت عليه الدهشة، مما ساعدني على الاستمرار في إظهار مدى معرفتي به، وتكثيف ذلك، لكي أسيطر على الموقف الذي أوقعت نفسي فيه، قلت:

- بل أنا تأكدت ما أن لمحتك من بين صفوف الكتب.

- حقاً، هذا يعني أنك تراقبني منذ وقت ليس بالقصير..!

- منذ بدء دخولي المكتبة.

- وأنا دخلتها ما أن قرأت اليافطة في الواجهة.

- وهل كنت تبحث عن شيء ما..؟

- ليس بالضبط، ولكن لابد من اقتناء ما يعمّر رأسي بالمعرفة.

- وواجهة الصور ماذا بها لك..؟

ابتسم، حيث انفتحت أساريره، بان وجهه كما عرفته، سمحاً، رقيقاً مضيئاً، يشي بنقاء السريرة، قال:

- كنت أبحث عن لوحة العشاء الرباني.

- إنها موجودة.

- أين..؟

- في الركن الآخر، وهي ذات حجم مناسب.

- هذا يعني أنك ترتاد المكتبة باستمرار.

- كثيراً.

- وأين هي اللوحة..؟

قصدنا الركن الذي كانت مثبتة عليه اللوحة. كانت مستطيلة وبحجم مناسب. راح يمعن النظر فيها؛ ساهماً، تائهاً في محتوياتها، حيث لازمت الصمت. شعرت بهيئة الفتى، وهو يجلس عند رأس الأب زوسيما، مصغياً لاعترافاته، كما لو أنه يتلقى الدرس لا الاعتراف بالخطايا، شارداً ومبحراً، تنكمش قسمات وجهه وتتغير ما أن ينفتح أمامه شيء جديد.

ثم تتداخل أسراره، وتضاء جبهته بنور أخاذ، وهو يراقب ما إنطرح أمامه؛ جسداً لم يبق منه إلاّ هذا الفم والعينان اللتان فتحتا لرؤيا بعيدة، كدلو الماء والبئر. وعندما طالعني وجهاً لوجه لمست في عينيه لمعاناً كزجاجتين برّاقتين. استدرك قائلاً:

ـ حقاً، أجد في هذه اللوحة نطقاً جديداً دائماً، كلما نظرت إليها وتفحصتها.

ـ إنها تبقى مجسدة لعذابات الإنسانية جمعاء.

ـ بل تجسد الفاجعة باستمرار.

ـ وهل ستقتنيها..؟

ـ طبعاً، إني أبحث عنها.

ثم خطونا نحو أمين المكتبة، حيث نجري حساباً معه. طلب إليوشا اللوحة. أسرع الرجل الوقور نحو مكانها وبدأ يغلفها، ويقدمها إليه قائلاً:

ـ إنها هدية المكتبة إليك.

ـ هدية..؟ كيف..!

ـ تقديراً لك يا أخي.

ـ لي..؟!

ـ بلى، لاسيّما إنك تزورنا لأول مرة.

قلت:

ـ طبعاً لك، ألم تكن من عائلة كارامازوف..؟

ـ ولكني لست من هذه المدينة..!

ابتسم أمين المكتبة، وشاركته ذلك..

ـ أنت لك مكانة كبيرة في نفوسنا.

ـ هل تعرفوني حقاً..؟

ـ كيف لا..؟

راق مزاجه، شعر بالزهو والفخر، حيث عاد الهدوء إليه أكثر. غير أنه لم يظهر الاندهاش الذي أنتابه. شكره كثيراً، ثم غادرنا المكتبة. قلت له ونحن في الخارج:

ـ ألم أقل لك أني أعرفك، وها هو الآخر أخبرك بذلك.

ثم سرنا باتجاه الباب إلى خارج مركز المدينة. بدا هادئاً في سيره، متأملاً في ما حوله. وكثيراً ما كان يطأطئ رأسه إلى الأرض؛ كأنه يبحث عن شيء ما. بدت أساريره منفتحة، حيث استطعت أن ألمح وجهه المشوب بالإصفرار، وبنظراته الدائمة إلى الأمام، دونما تركيز على ما يواجهه. اجتزنا الرصيف نحو المقترب الآخر الذي توفر على ظل يقينا حرارة الشمس، لاسيّما ما ينطوي عليه هذا الشارع من هدوء نسبي. كان يزعجه صرير عجلات السيارات ومرورها السريع والخاطف، إذ يبدو عليه التأثر، ونحن نواصل السير، يلفنا الصمت الذي بدا مثل غلالة شفيفة، حيث شعرت بها وأنا أسير إلى جانبه. غير مصدق ما أنا عليه الآن. لكني أعيد مع نفسي التأكيد؛ على أن ما يحدث هو الحقيقة بذاتها، إذ هل يعقل أن يلتقي إثنان في مكان بعيد عن موطنيهما، دونما موعد..؟ وهذه المصادفة، ربما كان ثمة تخطيط يتم في الخفاء، حيث لا يمكن إدراكه. قلت في نفسي؛ إنه ضرب من الخيال، لكن ما أعيشه ليس كذلك، فإليوشا من أصقاع الأرض البعيدة، وهاهو معي الآن، وقد ثبت لدي هذا منة قوله، وتأكيده بأنه لكذلك، وأنه جاء لزيارة المدينة عابراً، إذ تنساب حركته بهدوء تبعث في داخله النشاط، وتداخل في ذاتي شيء من الاستقرار الذي لم أعرفه، وما زلت أبحث عنه طالما امتدت بي الطرق، وسلمتني إلى الأخرى. كنت أشعر أن ثمة تشابكاً مريراً يسوّر كل

وجودي، وإن حافّات حادة تنتظرني. وليس هناك إستقرار يوشك أن يؤدي إلى حالة مقبول. فالاشتباك تداخل في كل شيء، وتواصل الزمن يقضم ما تبقى وسط ضجيج وعويل ونثار غبار. وقتها كنت أسير تائهاً دون هدف ما، لأن في يقيني إن توقفت داستني الأقدام التي يهرع أصحابها نحو الغامض والفوضى المغرية. ترى أيصح أن تكون في فوضى هكذا..؟ وتتسلمنا الأنفاق المجهولة..؟ حاولت أن أتكلم معه، غير أني شعرت بسور متين يحجزنا رغم شفافية هيئته. انعطفنا، حتى شارفنا شارع طولي محفوف بالأشجار، قال:

ـ هل أنت مستقر في المدينة منذ زمن طويل..؟

ـ ليس كذلك، ثم أني لا أستقر في مكان معين. هذا ما أعاني متـه.

ـ كيف..؟

ـ هذا ما أشعر به. الاستقرار يبدو لي حالة مستحيلة، إنه طريق إلى المقبرة.

ـ أنا أعتقد أن الاستقرار ينبجس من المرء نفسه.

ـ هذا صحيح، وهو مرتبط أيضاً بالبحث. ثم للواقع تأثير في ذلك.

ـ البحث قد لا يوصل إلى الحقيقة.

ـ لكنه بحث على أية حال. كذلك لا توجد حقيقة مطلقة.

ـ الاستقرار في تقديري محطات، تتطلب النظر إلى ما توفره من راحة.

ـ لكن سرعان ما يتلاشى وهجها وبريقها.

ـ إنه استقرار الروح.

ـ وله علاقة بالمكان. ألا تعتقد ذلك..؟

ـ هذا صحيح، فالمكان كساء وانبعاث أحاسيس، لذا تجدني أهرع إلى الدير ما أن يضجرني المنزل بما كان يكتنفه من تناقضات.

ـ ألا تشعر داخل الدير بالاستقرار والتجدد..؟

ـ كثيراً. كنت أندفع بشغف نحوه.

ـ على الرغم من وجود مكان سابق لك..؟

ـ لقد سئمت كل تشكلاتي، وأنت تعرف ذلك جيداً..!

ـ كانت العلاقات قد قتلت كينونة المكان وتأثيراته. أفقدته نكهته وشاعريته.

ـ لكنها ذات علائق باقية. تصور أن انشدادي للدير لم يكن مبعثه رغبة فقط أول الأمر لاسيّما أني أدركت أنه كان استجابة لما هو في داخلي. إنه تحول بفعل الطقس إلى كينونة.

ـ ربما تأثير الأجواء في المنزل كان سبباً.

ـ ربما.. بل هي بالتأكيد. إنها خلقت عندي نوعاً من الفوضى. تصور كنت أحس بنفسي مثل التائه وسطهم.

ـ كانت العلاقات بين أفراد أسرتكم متشابكة، وتنعطف نحو الغموض.

ـ ذلك بتأثير الأب.

ـ هذا صحيح.

ـ لذا رحت أنزع إلى العزلة، كذلك كان سميراداكوف يعاني من غربة وعزلة. انفصلت بما عندي إلى الدير على العكس بقي يصارع إشكالاته مع الأب.

ـ سميراداكوف كان ينقصه الإيمان بالله.

ـ هذا ما كان ينقصهم جميعاً، غير أنه كان يختلف عنهم

في أشياء كثيرة. الخطيئة كانت تلاحقه في عزلته، خطيئة الأب، دفعته إلى منتهاها.

- كان للأب زوسيما تأثير كبير عليك.

- بل لأبي أكثر، لأنه دفعني بفعل أخطائه ونزواته إلى الطريق الصحيح دون أن أدري، سوى أني خضعت لتشكلي الداخلي الرافض لكل وجوه الخطيئة.

- الخطيئة ليس لها مبرر على الإطلاق.

- لاحظت أن خطايا ترتكب باسم الفضيلة،

- أي بإيجاد مسوغ لها، وهذا ما يرتكب عندنا خاصة في الزواج بدافع الشهوة والنزوة.

- الفضيلة تنطلق من الذات وليس للشرع هيمنة عليها.

-هذا جداً صحيح بدليل أن ما يرتكب من خطايا له ما يبرره شرعاً، القوانين نصنعها نحن بدوافع المصلحة والانتفاع.

- كثيرة هي الخطايا، ومثلها بل أكثر صور الفضيلة.

- أعتقد أن استعدادك الذاتي هو الحد الفاصل بينك وبين الأب.

- وهو الذي أبعدني عن وحل الخطيئة .

- الخطيئة دائماً تدفع إلى الفضيلة لأنها نقيضها. وهذا ما حدث معك.

- كنت أنظر في المرآة فلا أرى سوى خطاياهم، وثمة ضوء يشير لي من بعيد وهذا لم يحدث مع أخوتك .

- ولكن ألا تلاحظ أنهم بعيدين عن الخطيئة نسبياً إذا ما قيسوا بسلوك الأب.

- فقط كان يجمعهم التطرف.

- تماماً.. تصور أن اعترافات الأب زوسيما كانت بمثابة تأكيد على ما في داخلي من رواسب طيبة لم تُخرب. لذا كانت علاقتي به قد أينعت خضرة أرضي.

- أعتقد أن كل شيء كان محفوف بالخطيئة.

- والفضيلة كذلك. إنا إزاء ذلك كنت أدقق في كل شيء. الخطيئة كانت تقذفني وتبعدني كأنها غير معنية بي. أتصورها من خلال صوت الإنذار، إذ سرعان ما تجيب له والكل متداخل في ما هو مشتبك في حياتهم. لأنهم ينظرون لي كوني يتيم الأم. أما سميراداكوف فكانت نظرتهم إليه نظرتهم للخطيئة أو أنه أبنها الشرعي.. كان أبي يعامله بقسوة ويمنعني من لتقرب منه.

- إنه شخصية معقدة جداً..!

- ليس هذا ذنبه، بل هو ،وجد كذلك. أنا وجدت نفسي أدخل في ما هو مضيء، أما هو فقد كان يستدل بالظلمة على كل ما هو أمامه. وأنت تعرف نهايته المفجعة.. آه.. كم كنت أحبه ذاك السميراداكوف الشقي، المبتلى بالإجحاف.

- كانت الحياة قاسية جداً، ليس عليه فحسب، بل مع الأب؛ لأنه أغلق باب الخطيئة عليه.

- الإقدام على الموت شجاعة نادرة، أعني يتوجب أن تموت بينك وبين الواقع المسافة.

- هذا ما تجسده قوة الفعل الدافع لذلك.

- سميراداكوف حسم أمره مع الحياة القلقة والباطلة على عجالة.

على الرغم من سنوات القلق والعسف. كانت معاملة الأب له تشعره دائماً بأنه السبب في الخطيئة التي لم يرتكبها.

- إنه ثمرتها، لكنها بالتالي تحولت عنده إلى عقدة وجود كما تعرف.

ـ نسي الأب كونه أداة الخطيئة.

ـ وهو حسبها بغير ذلك.

ـ فعلاً سميراداكوف دخل في النفق الأكثر ضيقاً. كنت تلاحظه جيداً. إليوشا كم كان يحب الانزواء معك ، ويستهوي محادثتك وعشرتك لأنك تعامله على نحو مغاير إنك تخاف الله فعلاً لأنك تؤمن بالحقيقة.

ـ لكن عقدته تحولت إلى الشعور بالإذلال. كان قد أرتضى أنه نبات الخطيئة، غير إنه بعد ذلك داخله شعور باستحالة العيش على نحو مُذل.

ـ إنها حالة تحولت إلى عقدة وجود مرضية وقاتلة.

ـ وأنت تعرف أن الإقدام على الموت اختياراً هكذا، لابد من أن تتوفر له شجاعة ذاتية. كنت أرى ميتات كثيرة من هذا النوع وبدوافع متباينة، وكانت تبهرني فيها حالة الموت اختياراً، يعني اشتداد التقاطع مع العالم، وتلبية لهذا التقاطع. هذا ما تحقق له على الأقل، أما أنت فأنك تمتلك المبررات وليس الضعف. الكل أقدم على الانتحار بطريقته.

ـ تقصد ماتوا في الحياة..؟

ـ بلى.. إنه كذلك، إذ ماذا تسمي المنفى، إن لم يكن موتاً آخر..؟

ـ إنه حالة من الضعف في استقبال الموت هكذا.

ـ كان ذلك مرتبطاً بما هو راسب في داخل المرء.

ـ هنا وجدت أن مواقع الموت مرهونة بالاستقرار. خذ مثلاً أي فرد من أفراد أسرتكم فإنهم تعرضوا إلى نفس الإشكالية، سواء في علاقتهم بالأب أو بالعالم.

ـ هذا صحيح، لكن ألا ترى أننا على تباين..؟

ـ كان ذلك، وأقصد بالمكون الفكري والأخلاقي عندكم . فإيفان وديمتري كانا على جانب، وسميراداكوف في جانب آخر. أما أنت فإن نزوعك الإيجابي حال دون الوقوع في فخ الخطيئة. بمعنى أنك لم تستجب لخطيئة جرّاء خطيئة أخرى. فعلاً حصل في الواقع، حيث انسلخ كل منا إلى ما كان يعيشه ذاتياً، على الرغم من المناخ الأسري الواحد.

ـ إنها مصائر مفجعة تلك التي نتعرض لها..!

ـ العالم منذ الكينونة الأولى يتعرض إلى الثنائية، وهي الدمار والانبعاث، كأنها في صراع أزلي. فما وجدته في إسرتنا تجده على نحو آخر وبشكل أوسع في أخرى. أنك آت من بقعة بعيدة، تدفعك أسباب كثيرة .

ـ كل منا يخضع لأسبابه، لكن بتقديري أن الأسباب لا تدفع إلى التقهقر بقدر ما تحث على البحث. ليس من أجل الاستقرار هذه المرة، بل من أجل الوصول إلى شيء لا أستطيع تسميته لحد الآن.

ـ ما تقوله يعني شيئاً من محطات الاستقرار، وإذا ما وزعناه كما الحروف، فأنه سيكون الحرف الأول. وهكذا فالمرء بدون محطات، تكون حياته آيلة للسقوط كما رأيت عند بعض أفراد أسرتنا، وكما أرى أن ليس هناك ما ينم عن الانفراج.

ـ يبدو أن أسبابك كبيرة ومشتبكة..!

ـ هذا صحيح، لأن التواصل هو ما دفعني إلى البحث، لغرض التجدد والدخول في ما هو غير محسوب، وعدم السقوط كي نجتاز وقع الأقدام للذوات اللاهثة .

ـ الدخول في ما هو غير محسوب هلاك، لكن وكما ترى؛ أن المحسوب يعني الخضوع إلى الميول الذاتية، وهذا محسوب وواضح.

- لا أقصد بغير المحسوب الضياع في ما هو غامض، بل الخضوع إلى الشيء بإرادة وبدونها.

- لكن ذلك يعني الاستسلام. إلى المطب المهلك.

- يبدو أن دوافعك غير دوافعي.

- لا أعني ذلك، بل ربما الأسباب اختلفت.

- هذا ممكن، فنحن قد خضعنا لأسباب متباينة، ولكن ألا تلاحظ أن مقاصدنا متقاربة..؟

- تعني بذلك اهتماماتنا.

- ربما هي أو غيرها.

- إنه شيء من الاستجابة إلى الفراغ الروحي الذي ربما لم تستطع المادة أن تسده.

- هذا ممكن، ولكن من الممكن أن تكون صلاتنا متقاربة بمثل ما كانت وسائلنا.

- نتمنى ذلك.

ابتسم لما قلت ووسمت وجهه حمرة خفيفة، إذ انتبهنا إلى نفسينا، ونحن تلتهمنا الأرصفة المشجرة. ولم نأبه بالارتفاعات والانخفاضات التي تنتظم الطريق، بل سورتنا الأحاديث، وأخذتنا المسافات إلى البعيد. توقف قائلاً:

- ألا تلاحظ أننا تهنا سوية في الطريق..؟

- لا أعتقد ذلك، فكل شيء واضح أمامنا، كما هو خلفنا.

- أقصد تمادينا بعيداً عن كل ما كنا نقصده.

- هذا صحيح، ولكن هي فرصة لاجتياز صحراء العالم وقفاره.

- الطرق مفيدة لمثلنا، غير أني أقصد مكاناً معيناً.

- وأنا لا قصة لي في هذه المدينة.

- أعتقد أني ابتعدت عن طريقي، لكني لم أتأخر.

ضحكنا سوية، حيث قررنا العودة على نفس المقترب من الشارع، ثم واصلنا السير. وبعد زمن قصير كان مكبلاً بالصمت، أستدرك:

- أنا مضطر إلى وداعك، لأني سأنعطف من هنا.. وأنت..؟

- سأقصد وسط المدينة بحثاً عن مقهى يأويني، قبل أن يستلمني النفق كالعادة.

صافحني بقوة، شعرت بحرارة كفه وقوة نظرته. راح يمعن في وجهي وعينيّ المضطربتين. رفع كفه الأخرى وربت بها على كتفي قائلاً:

- لا عليك ستجد طريقك، وربما سنلتقي صدفة كما حدث اليوم.

- سوف نعود إلى المكتبة.

- هذا مؤكد.

- أرجوك زرها باستمرار، لي رغبة في لقائك ثانية.

- سأحقق ذلك حتماً، لأني بحاجة للقائك أيضاً.

ابتعد عني، إذ حث قدميه على أرض الشارع الطويل، بردائه الكهنوتي الأسود، وأنا واقف أتأمل سيره، حتى تلاشى في نقطة صغيرة. ومن يومها وأنا لم أفارق المكتبة المعمداني بل كثفت الزيارة لها، عليّ أفوز بلقائه مرة أخرى.

قصة قصيرة:

دعــــــوة

حنان بيروتي

قلتُ لرفيقي بفرحة صافية: ما رأيك أن أعزمك اليوم على مطعم للعشاء؟

اعتبر الأمر مزحة ثقيلة لأنه ابتسم ببرود قبل أن يتأملني بتعاطف أبوي، وقال وهو يعبث بجيوبه: معي ما يكفي لشراء ساندويتشات!

لا يصدق إذن دعوتي، ويصر أن يذكرني بأنّا ممن لا يملكون إلا قوت يومهم، لماذا لا يدعني أعيش الحلم لساعة؟ اكرر دعوتي بجدية، وأخبره بأني ذاهب على أية حال، يطالعني بمرارة محاولاً الاستفهام والاعتراض لكني أجذبه من ذراعه، وأشير لسيارة أجرة بالتوقف، يلتفت إلي بقلق، أشير له أن يصعد، فيما أرشد السائق بثقة على وجهتنا مسمياً أحد المطاعم المعروفة، يتضاحك رفيقي بخبث عند سؤال السائق عن الفرع المقصود؟ فأتملّص من جهلي بقولي«لا يهم، الأقرب لطريقك!»

يميل برأسه على كتفي حتى تكاد شفتاه تلامس أذني: أنت شو قصتك اليوم؟ بالله عليك ورثت ولاّ لاقيلك لقية؟ بعرفك مش حرامي!

ياه! لماذا يصر على تنغيص مزاجي، ألا يحق لنا أن نعيش ساعة مثل خلق الله؟!

أتذكر بمرارة أنّ ما بجيبي الآن هو مشروع تحويشة بدأتها منذ أشهر من الحرمان أغطي بها مصاريف الزواج المأمول، لكني وصلت لنقطة يأس، ليس بمقدوري مجابهة التكاليف ثم... ثم.. لماذا آتي بأشقياء مثلي لهذا العالم؟

لا أود مناقشة الأمر الآن، الحديث في المرّ يولد المزيد من المرارة، لكن لا بد من طمأنته، قلت له بصوت خفيض كي لا يسمعه السائق: ياخي هذول مصرياتي أنا جمعتهم، ما تخاف!

: طيب حرام تضيعهم بساعة.» قالها بحسرة مسنداً ظهره للمقعد مراقباً الطريق.

في المطعم ضحكنا، ونحن نتصفح قائمة الأطعمة والمشروبات نطلب بالإشارة، ونضحك حتى تفرّ الدموع من عيوننا، أكلنا بنهم من لم يذق طعاماً منذ سنة، وبعد أن أتى النادل بالفاتورة وضعها زاوية الطاولة داخل دفتر أنيق، حلّ علينا سكوت مفاجئ ونضب الضحك، كأنما تذكرنا شيئاً كنا نسيناه، قلتُ له بلهجة جادة محمّلاً صوتي القلق: ماذا نفعل؟ أنت تعرف بأنا لا نملك ما ندفعه الآن؟

وجهه المحمل بفرح فريد لم أره مسبقاً، اكفهر دفعة واحدة، وأطلت الدهشة مصحوبة بخوف من نظرته، وجدته يتلعثم وتزدحم الكلمات بفمه مثل لقمة فائضة، لم أستطع أن ،سكت، انفجرتُ بضحكة معربدة، ربما أنفّس فيها عن قهر مزروع في قلبي، حتى لحظة الفرح هذه كثيرة علينا؟ تناولتُ الفاتورة، وطالعتُ ما فيها، مثل محترف مطاعم. قلت بابتسامة أفرحتني أكثر مما أفرحته: بس هيك؟ بسيطة، وهاي خمسة حمرا بقشيش!!

غادرنا المطعم وابتسامة النادل العريضة ترشُ على صدرينا أوسمة فخر ولحظات زهو لم نذق مثلها قطّ، اصطدمنا بشارع معتم إلا من لافتات تتوهج بدعوات ليست لنا، تقلصتّ الفرحة في أعماقي، التفتّ لرفيقي يسير بانبساط تملكتني رغبة مفاجئة بالبكاء.. لم أدرِ كيف أخبره بأني لا أملك الآن أجرة الطريق؟!

◄ قاصة أردنية.

قصة قصيرة:

تحلل الذاكرة

سمية الألفي

وأنا طفلة حين ماتت جدتي، دخلت لأراها معلنة التحدي للنبض داخلي، وجدتهم يصبون الماء عليها ويضفرون شعرها، لمست جلدها، كان طرياً رخواً!

كنت أشعر بها جيداً، وهي تبتسم وأنا العب بجسدها، حتى أني مددت يدي لأتمكن من سرقة ما تضعه من مال تحت رأسها وهي نائمة، لم أجد، كانت تنام على كنبة خشب.

أحدث نفسي:
- غريبة لمَ هي مطمئنة هكذا! لم لا تصرخ بنا كعادتها لمغادرة المكان.

كنت أود منحها بعضاً من قوتي، لتصرخ في تلك المرأة.

إنها تقلبها كما لو كانت تقلب طعاماً في القدر، تفيض عليها الماء بغزارة،

ثم لفتها وكأنها تلف طرد، غطتها بالملاءة البيضاء، لابد لي من موقف مع تلك المرأة.

لابد من مؤامرة تصدمها، واتجهت ناحية بطنها وركلتها بكل قوتي وجريت. صرخت بقوة، فبادلتها النسوة بالخارج الصرخات ولكلّ أسبابه.

مضوا بها الرجال على الأعناق محمولة، ونحن خلفها يتتبعنا صوت الصرخات.

حدث شيئاً ما بداخلي، ثمة موتي تطفو أمام عيني، السماء ملتهبة في صدري.

رأيت نفسي ممدة على الألواح، ويد المرأة تقلبني وتغزو الماء على جسدي، رأيتِ نفسي مغطاة بالشرشف، كنت جسدياً، وعقلياً أنا الميتة، صرخت بعمق الضوء لأحترق بداخلي، سقطت من الهذيان.

كانت روحي حبيسة؛ أراها تحلق دون قيد، كنت كالطفل الذي ينزع من صدر أمه، أبحث عني لا أجدني.

كيف يتم بداخل هذا الجسد الضعيف كل هذه الثورات، الموت يفرض نفسه بلا خجل، كنت أشعر بجسدي يتحلل، ظللت أردد:
- لا أرغب في الموت.

في المساء أقيم سرادق العزاء، كانت الألفة العائلية واضحة، كعادتنا كمصريين لا نجتمع في الأفراح بالحميمة والألفة، كما نجتمع في الموت.

علا صوت القرآن في الحي، أسرعت إلي جمع من أبناء العمومة، وقفت بينهم، نخطط للعبة الحفرة على الأرض، وعلا صوتنا في الضحك على من يسقط بها،

توالت الضحكات نجري ونتقاذف بالكرة والحبل تارة، حتى انتهى العزاء،

قاصة مصرية.

وضعت جسدي النحيل على السرير، وزاغ بصري لأعلى، رأيت في سقف الحجرة، كل تفاصيل اليوم مرسومة بدقة وبألوان متشابهة تماما مع الحزن،

شعرت أن السقف يقترب مني أكثر: فأكثر، حتى أني شعرت أن الرسومات التصقت بقلبي، وأن الألوان صبغت جسمي،

بحثت عن الكرة وسط الرسومات لم أجدها! بحثت عن أبناء عمومتي لم أجدهم! لقد امحت من الذاكرة لحظات السعادة، الأحزان كصفيحة علقت بجناحي لتكون كالجرس في روحي، كانت أي إشارة للموت تبكيني وتربك معدتي،

كنت أرى الظلام نهاية العالم، أتذكر جيداً كم أمضيت ليال أصرخ من الرعب والفزع،

كان الموقف لا يبرح ذهني حتى كبرت، وتزوجت، وانتفخت بطني،

فعاد شبح الخوف يطاردني، حينما شعرت بانقباض في رحمي وضربات في ظهري، الماء يتدفق أسفل مني، صرخت بقوة، تذكرت النسوة وهن يصرخن، رأيت نفس الرسومات في السقف، بكيت نفسي، تلك المرة كنت أجد سبباً لدخولي بوابة الوهم،

توالت الصرخات مني، تصبب العرق من وجهي، تدفق الدم واختلط بالماء، اندفعت من كوة محشورة لتشاركني الصرخات، يستكين الألم بداخلي، شعرت بلذة الصراخ، تطلعت لها، تلمست جسدها الطري الرخو،

رحت أتحسس بأصابعي رأسها، رأيت الممرضة وهي تغزوها بالماء، وتقلبها بيديها، ثم عادت بها وقد ألبستها الفستان الأبيض ملفوفة بشرشف أبيض،

سألت الممرضة:

- لم هي مستكينة هكذا؟!

تبسمت، شعرت بسعادة ولدت من طلاقة وجودها،

حين قالت:

- هي مازالت تشعر أنها بداخلك،

مضت السحب بعيدة وألقيت الذكريات بمجرة أخرى، كنت أحاول التحرر من اللا شعور ولا أتتبعه بداخلي،

رحت أسبح عكس طفولتي التي كانت تطفو ميتة فوق سفح عمري، قررت أنه من الخطيئة أن نتذكر،



لوحة للفنان عماد صلاحات

قصة قصيرة:

ذكـــاء المختـــار

أمين الخياط

عندما حصلت على شهادتي (بكالوريوس تجارة) بدرجة جيد غادرت قريتي، والتحقت بالعمل لدى شركة كمبيوتر، وكنا خمسة شبان، قُبلنا في يوم واحد.

اجتمع بنا المدير، وطلب منا العمل على تحديث وسائل التسويق، وقال: بما أنكم حديثو العهد بالعمل، فمن المستحسن أن يترأسكم من هو ذو خبرة ليقوم بتوجيهكم إلى ما يتوجب عليكم عمله، وقام من فوره باستدعاء المدير التنفيذي للشركة وطلب منه أن يوجهنا إلى القيام بالعمل المطلوب لتحديث عمليات التسويق.

أخذ المدير التنفيذي على عاتقه القيام بمسؤولية التسويق برمتها، وأخذ يشرح لنا شروط تطوير وسائل البيع، وقال: لا بد من خلق حوافز مغرية تدفع الزبون للشراء، ثم تابع قوله: لدينا مستودع كبير مليء بقطع الغيار، وسوف نقوم بتوزيع هذه القطع على الزبائن مجاناً كحوافز لتشجيعهم على الشراء، غداً ستقرأون في الصحف إعلاناً على النحو التالي: «كل من يلزمه قطعة غيار للكمبيوتر من نوع (RS)، فليتفضل ويأخذ ما يريد بدون مقابل»، وبهذا نكون قد عملنا دعاية جيدة للكمبيوتر، من المؤكد أنها ستضاعف مبيعاتنا، أليس كذلك؟ وافقناه جميعاً على كلامه لأنا كنا نؤمن أنه أعلم منا بصفته المدير التنفيذي في الشركة.

لم يكد الإعلان يصدر حتى أخذت جموع الناس تفد على مستودع القطع زرافات ووحدانا، وفي خلال أسبوع واحد لم يبق في المستودع شيء من قطع الغيار.

وقد كان المدير التنفيذي مشرفاً على العمل من أساسه، وقال مُعقباً – بعد أن فرغ المستودع – الآن سوف يتضاعف البيع، وسترون ذلك بأنفسكم.

لكن البيع لم يتضاعف، لا بل توقف تماماً، وعلق المدير على ذلك قائلاً: قريباً سوف ينشط البيع بعد أن يعرف الناس أهمية كمبيوتر (RS) بما حصلوا عليه من قطع غيار جيدة لا يوجد مثلها إلا في مستودعاتنا نحن، ماذا كانت ستفعل الشركة بدوني لو لم أكن أنا مديرها التنفيذي؟

بمضي أيام قليلة ظهرت في الأسواق أجهزة كمبيوتر أحدث وأسرع من (RS) التي في حوزة الشركة وباختصار تحول كل ما لدى الشركة من أجهزة إلى خردة قديمة لا يرغب في شرائها أحد. الأمر الذي أدى إلى طرد المدير التنفيذي ومعه الموظفين الخمسة، وأنا من ضمنهم، وعندما وقفت باب الشركة مطروداً لا ألوي على شيء تذكرت ما حدث في قريتي قُبيل التحاقي بهذه الشركة.

سأروي لكم ما حدث لعله كان يُشبه تقريباً ما حصل في تلك الشركة،

قاص أردني.

اندفع ثورٌ كبير كان لأحد الفلاحين نحو زير ضخم كان في ساحة أحد الدور، وكان الثور عطشاً يريد أن يروي ظمأه فدس رأسه في الزير ظناً منه أن الزيرَ مليء بالماء، فعلق رأسه داخل الزير فصار يتخبط محاولاً سحب رأسه من الزير إلا أنه لم يستطع وكاد أن يكسر الزير، اجتمع أهل القرية على الثور محاولين مساعدته خشية أن يكسر الزير أو يؤذي نفسه، وكان همهم بالدرجة الأولى ألا يُكسر الزير، لكن عبثاً حاولوا، وتعالت صيحاتهم كل يهم أن يفعل ما يظنه الصواب لإنقاذ الموقف، ولكن بلا فائدة، وكان الثور لا يفتأ يحاول جذب رأسه خارج الزير، وفيما كثرت الاقتراحات والنصائح للقيام بما يُجدي لحل هذه المشكلة تعالى الضجيج أيضاً وتجمع الغوغاء، وتنادى بعضهم إلى استدعاء مختار القرية لأخذ رأيه فيما يمكن اتخاذه من عمل لحل هذه المشكلة كما أكد البعض منهم على أن المختار لا بد أنه يفهم أكثر من الجميع بصفته مختاراً قديم العهد بالمخترة وكونه صاحب تجربة أكثر من غيره، وليس من المعقول ألا يكون على قدرٍ كافٍ من الذكاء يمكنه من إخراج رأس ثور من زير ماء،

أخيراً حضر المختار، فأوسع الجميع له الطريق، فأخذ يُقيم الموضوع بصفة مستعجلة، ثم قال: ما المشكلة؟ قالوا له نريد إخراج رأس الثور من الزير، فهل لديك طريقة لذلك؟ قال بلا تردد: المسألة أبسط مما تتصورون أعطوني سكيناً، فأتوا إليه بسكين، فقام على الفور بقطع رأس الثور وهم ينظرون، فاستقر الرأس في قاع الزير، ثم أردف قائلاً: أعطوني مطرقة كبيرة فجاءوا له بمطرقة فكسر الزير على الفور، ومن ثم تناول رأس الثور بيديه، وقال: خذوا هذا رأس الثور وتابع ساخراً أهذه هي المشكلة التي أرسلتم بطلبي من أجلها؟ ماذا عساكم أن تفعلوا بدوني لو لم أكن مختاراً عليكم؟ وغادر الجمع وهو مُنتفخ الأوداج والصدر شامخ الرأس مُستخفاً بمن كان حوله،

وهذا شبيه بما فعله المدير التنفيذي عندما أفلس الشركة،



لوحة للفنان عمار مدلات

شيء خطير جدًا سيحدث في هذه القرية

قصة : غابرييل غارسيا ماركيز

◄ ترجمتها عن الإسبانية : أمل العلي

تخيل يا سيدي قرية صغيرة جدًا، حيث تقطن سيدة عجوز مع ولدَيها؛ ابن في السابعة عشر من عمره وابنة في الرابعة عشر. ذات صباح، كانت تقدم لهما وجبة الإفطار، وتبدو على محياها سيماء القلق والانزعاج. تساءل الابنان عما بها، فأجابتهما:

– لا أدري، لكنني استيقظت وعندي هاجس بأن أمرًا خطيرًا سيحدث في هذه القرية.

ضحك الابنان من أمهما، واعتبرا الأمر مجرد هواجس عجوز ليس إلا.

ذهب الفتى ليلعب البلياردو، وفي اللحظة التي كان يستعد فيها لبدء اللعبة، قال له لاعب آخر:

– أراهنك على بيزو بأنك لن تربح اللعبة.

ضحك الجميع بمن فيهم هو، فسدد الكرة وأخطأ الهدف، فانسحب ودفع البيزو لصاحبه. فتساءل الباقون عن سبب إخفاقه رغم سهولة اللعبة؛ فرد قائلاً:

– هذا صحيح، لكني منزعج بما حدثتني به أمي هذا الصباح، قالت إن شيئًا خطيرًا جدًا سيحصل في القرية.

سخروا منه جميعًا، بينما عاد الذي ربح البيزو إلى منزله، حيث تقطن أمه مع إحدى قريباته وقال فرحًا بغنيمته:

– لقد ربحت هذا البيزو من داماسو دون عناء يذكر، لأنه أبله.

– ولم تنعته بذلك؟ قالت الأم.

– لم يستطع أن يلعب لعبة غاية في السهولة، فقد ظل منشغلاً بما تكهنت به أمه من أن شيئًا خطيرًا جدًا سيحدث في القرية.

ردت الأم:

– لا تستهزئ بتكهنات العجائز، فأحيانًا تصدق تخميناتهن.

سمعت قريبته الحديث الذي دار بينه وبين أمه، وخرجت لتشتري اللحم. قالت مخاطبة الجزار:

– أريد رطلاً من اللحم، في تلك اللحظة التي كان الجزار يقطع شرائح اللحم، أضافت:

– من الأفضل أن تبيعني رطلين، فثمة إشاعة يتداولونها من أن شيئًا خطيرًا جدًا سيحدث في القرية، ومن الأفضل أن نستعد من الآن.

عرض الجزار بضاعته، وعندما قدمت سيدة أخرى لتشتري رطلاً من اللحم، نصحها قائلاً:

– فلتأخذي رطلين، فالناس يتداولون أن شيئًا خطيرًا جدًا سيحدث، وهم يستعدون لذلك ويقتنون ما يكفيهم من مؤن.

عندئذ ردت المرأة:

– لدي الكثير من الأولاد، من الأفضل أخذ أربعة أرطال.

◄ مترجمة أردنية.

وهكذا بيعت الأرطال الأربعة. وحتى لا نطيل الحكاية، أقول أن كل اللحم نفذ في نصف ساعة، فذبح الجزار بقرة أخرى، بيعت بكاملها، ومع ذلك استمرت الإشاعة في الانتشار.

حانت لحظة الحسم، فاحتشد كل سكان القرية في انتظار حدوث شيء ما. شلت الحركة كليًا، وفجأة، في الساعة الثانية عصرًا ارتفعت درجة الحرارة كالمعتاد، فقال أحدهم:

- هل انتبهتم إلى أن الجو أصبح حارًا على غير المعتاد؟

- نعم، لكن طقس هذه القرية حار دائمًا.

(حر شديد، ففي هذه القرية لا يعزف موسيقيوها إلا في الظل، ولو فعلوا ذلك تحت أشعة الشمس لتهشمت آلاتهم المصنوعة من القار إلى قطع).

- وعلى الرغم من ذلك – قال أحدهم-: في مثل هذه الساعة لم نشهد حرًا كهذا.

- لكنها الساعة الثانية، وفيها يصل الحر ذروته.

- نعم، لكن ليس بالصورة التي عليها الآن.

في تلك القرية المقفرة، وفي ساحتها الخالية حط طائر صغير، فتعالى صوت:

- ثمة طائر صغير حط في الساحة.

فتقدم الجميع ليروا الطائر، وعلامات الذعر بادية عليهم.

- لكن يا سادة، ليس أمر الطائر بغريب، فعادة ما تهبط الطيور في الساحة.

- نعم، لكن ليس في مثل هذا الوقت.

للحظة ساد توتر شديد بين سكان القرية، يئسوا جميعهم، ورغبوا في الرحيل، لكن لا أحد منهم امتلك ما يكفي من الشجاعة ليرحل.

صاح أحدهم:

- أما أنا، فمغامر وسأرحل.

حمل أثاثه وأبناءه ودوابه؛ وضع كل شيء في عربة وعبر الشارع تاركًا الجميع ينظرون إليه. إلى أن قال أحدهم:

- ما دام هذا قد تجرأ على الرحيل، فسنرحل نحن أيضًا.

وبدؤوا بإخلاء القرية نهائيًا، فحملوا أغراضهم ودوابهم ولم يدعوا فيها شيئًا.

آخر أولئك الذين غادروا القرية، قال:

- حتى لا تحل المصيبة على آخر ما تبقى من داري، أضرم النار في منزله، فحذا حذوه الآخرون وأحرقوا منازلهم.

فروا في رعب حقيقي، كمن فر من حرب، وبينهم تسير العجوز صاحبة النبوءة وهي تقول:

- ألم أقل إن شيئًا خطيرًا جدًا سيحدث في هذه القرية، واتهموني بالجنون.

المصدر:

http://cuentos-latinoamericanos.com/cuentos-latinoamericanos/algo-muy-grave-va-a-suceder-en-este-pueblo-cuento-de-gabriel-garcia-marquez

عن المؤلف: روائي وصحفي وناشر وناشط سياسي كولمبي. ولد عام 1927 في مدينة أراكاتاكا في مديرية ماجدالينا. عاش معظم حياته في المكسيك وأوروبا، ويقضي حاليًا معظم وقته في مدينة مكسيكو. نال جائزة نوبل للأدب عام 1982 عن مجمل أعماله الرّوائيّة والقصصيّة.

يحيا من جديد في باريس

بين 200 امرأة كره كازانوفا اللباقة الارستقراطية والحكم البرجوازي

الثوار كسروا لعبته المفضلة «النظام القديم» فتمرد على الحياة

ترجمتها عن الفرنسية : آية الخوالدة

بعد حصولها في شباط عام 2010 على عشرات المجلدات من مخطوطة الكاتب الإيطالي كازانوفا والتي تروي قصة حياته، كرست المكتبة الوطنية الفرنسية معرضاً كبيراً لهذه الايقونة الأدبية، والذي يستمر حتى التاسع عشر من شهر شباط من العام المقبل. هي لحظة تاريخية للكشف عن كاتب كبير كان مختفياً وراء جدران «الفسق والعربدة»، كاتباً أوروبياً أحدث ثورة في اللغة الفرنسية.

ولد جاكومو كازانوفا عام 1725 في البندقية، وتوفي عام 1798 في دشكوف، وهو الابن الأول من ستة أبناء، تركته أمة عند أمها «جدته» لتربيه، فأعتنت بتعليمه حتى حصل على درجة الدكتوراه في القانون، وهو في سن السابعة عشرة. وبعد وفاة جدته دخل ديراً، ولكنه طرد منه بعد فترة قصيرة. وبما أن والديه كوميديين تربى بين الكثير من الملابس والأقنعة وثياب القرون الماضية، قبل أن يخرج للعالم عارياً، ليقدم نفسه على حقيقتها، ويعرض لأسلوب حياته الأكثر واقعية وصدق، يد تكشط الصفحات الواحدة تلو الأخرى، لتجمع القليل من السعادة وتخلق الذكريات.

قلم كازانوفا الذي اتسم أحياناً بالخيال والفرح الزائل وأحياناً أخرى بالإثارة والبطولية، قدم بكل تميز مخيلة أوروبا جميعها، ومن أهم المشاكل التي واجهته ككاتب، بأنه خلال العقدين الماضيين، لم يستطع أحد أن يقرأ نصوصه الأصلية، كما أن الصورة التي رسمها العالم عن ذكورية كازانوفا «الرجل متعدد العلاقات» قد طغت على كتاباته الحزينة والقاتمة.

يصف المؤلف الفرنسي فيليب سولير في كتابه «كازانوفا الرائع» هذا العلاّمة بأنه: «بسيط، مباشر، شجاع، مثقف، فاتن، مضحك، وبأنه فيلسوف قيد الحركة والفعل». بينما قال كازانوفا عن تجربته في الكتابة بقوله :»الكتابة بحد ذاتها ذات طابع شيطاني ومن ينكب النهار بطوله على الكتابة إنما يقوم بعمل سحري.«.

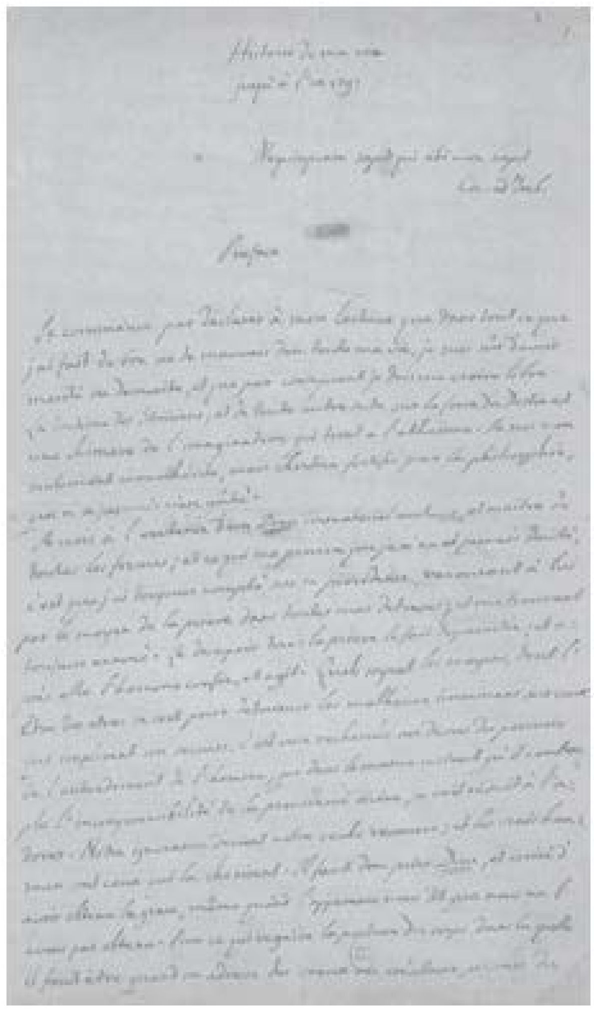
المعرض الذي تقيمه فرنسا يفتتح عهداً جديداً ينتقل بالكاتب الإيطالي إلى أرض فرنسا، ليُقدَّم باعتباره واحداً من اكبر الكتاب باللغة الفرنسية، ويرتحل بالزائر إلى الوقت الأكثر ازدهاراً في حياته، حينما انتقل للإقامة في باريس. كازانوفا اليوم في فرنسا، ومن دون أي أقنعة. وحياته تدور في أربعة محاور، وهي:

مخطوطات حياته :

يقدم المعرض مخطوطات كازانوفا الحقيقية والتي حصلت عليها المكتبة عام 2010 بدعم من مجهول هوية. وإذا

◄ كاتبة ومترجمة أردنية.

كنت تتساءل كيف يمكن لمخطوطة أن يبلغ ثمنها 7.2 مليون يورو. فالإجابة في صالات المعرض، حيث تتألف المخطوطة من جزءين، ومقسمة لعشرة مجلدات، في نظام لم يخطر على بال أي ناشر، والمخطوطات المكتوبة بالحبر البني، متاحة للزوار من أجل قراءتها، وهي تنقل نصوص كازانوفا وحواراته وأفكاره التي بدا واضحاً وكأنه اضطر إلى كتابتها.



ألف كازانوفا الكثير من الكتب والمسرحيات ولكن من أشهر أعماله مذكراته التي كتبها بالفرنسية في 4545 صفحة، ويحكي فيها عن حياته ومغامراته الغرامية مع أكثر من 122 امرأة، إذ تعتبر مذكرات لشخص دخل تاريخ العشق العالمي باعتباره أحد أكثر العشاق شهرة، وأكثرهم استحواذاً على قلوب النساء في زمانه، حتى أضحى اسمه مرادفاً لكل من يمتلك فنون اقتناص ود الجنس الآخر، والاستحواذ على عواطفهن.

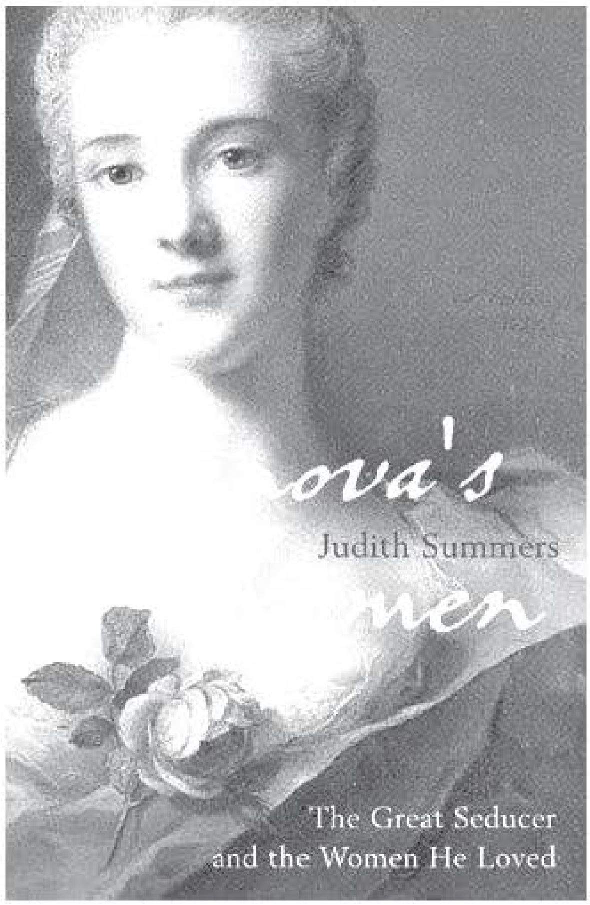
وفي صالة العرض يصدح صوت دانيال ميسقش، الذي ينقلك إلى أجواء القرن الثامن عشر، إلى جانب الفساتين والأشياء الثمينة وأوراق اللعب، بالنسبة لأولئك الذين لا يحبذون الكتب القديمة وصناديق المحفوظات، وضع كازانوفا في الكتابة الديناميكية نفسها التي كان قد وضعها في أسلوب حياته، وكان كتابه التاريخي إغواءه الأخير، وفي محاولة منه لتحقيق خلوده الأدبي، تبنى كل نوع أدبي، كل أسلوب، كل معالجة تتيسر له، من نعيم الخلاعة إلى واقعية السياسة، من الصحافة إلى المسرحية الهزلية، ومن الجدل اللاهوتي والعلمي إلى حاسة الحكمة.

التخريب... المقاومة... التمرد:

عن ماذا تتحدث أعمال كازانوفا؟ بهاء البندقية؟ ترنيمة الملذات؟ الجسد الأنثوي؟ السفر والألعاب؟ كل هذا، لكن كازانوفا تبنى رسالة أعمق، فهو كاتب عاصر الأوقات العصيبة في فرنسا، وكره الثوار لأنهم كسروا لعبته المفضلة «النظام القديم»، إذ لم يكن كازانوفا متمرداً ولا يؤمن بالمقاومة، لأنه يفترض بالشعب أن يعرف ما هو الجيد وأين مكانه وما هو الخطأ في اللعبة السياسية؟! إذ أن البندقية تقدم خياراً آخر، يتمثل في الممارسات التخريبية، لا تتحدى القواعد والأنظمة بل تستغلها من أجل اللعب والغش، وفي النهاية تسلك طريقها نحو اللعبة الاجتماعية وتساعد الآخرين بدورها على اتخاذ هذا السلوك، ومن هذا المبدأ أصبح كازانوفا في المستقبل متمرداً على كافة قوانين الحياة.

مكانة ودور المرأة:

ولد كازانوفا بين المنبوذين، باحثاً عمن يملأ الفراغ الذي تركه، نبذ أمه له في صغره، وترعرعه بين أصدقاء، وكتاب يقدسون العلاقات، وأهمهم صديقه لو برانس ليني، الذي جعله يؤمن بأن إرضاء الشريك لا يتعدى أربعة أخماس إرضاء النفس.



المؤلفة البريطانية جوديث سامرز تقول في كتابها عن كازانوفا بعنوان: «نساء كازانوفا الغاوي العظيم، والنساء اللاتي أحببهن»: «العاشق الإيطالي الشهير كازانوفا ليس في الواقع كما روّجت عنه الروايات المختلفة رجلاً يستغل النساء ويوقعهن في شباكه، إنما هو ضحية لهن، إذ من بين أكثر من 200 امرأة، العديدات منهن كن يستغلن كرمه ورقته وحسه المرهف.

وأضافت سامرز إن كازانوفا الذي عاش في مدينة البندقية في القرن الثامن عشر كان «مؤيداً للنساء وإيمانه بالمساواة بين الرجل والمرأة كان سابقاً لعصره».

كما كان كازانوفا يرفض الهيمنة في علاقاته مع النساء، ويطلق العنان للفتيات الصغيرات والمتزوجات والراهبات، ليكن أحراراً في التعبير عن رغباتهن الجنسية، وطريقتهن في التعامل مع الجنس الآخر، على أن لا يكنَّ أبداً عبيداً للرغبة، وهو ما كان ينطلي على نفسه أيضاً.

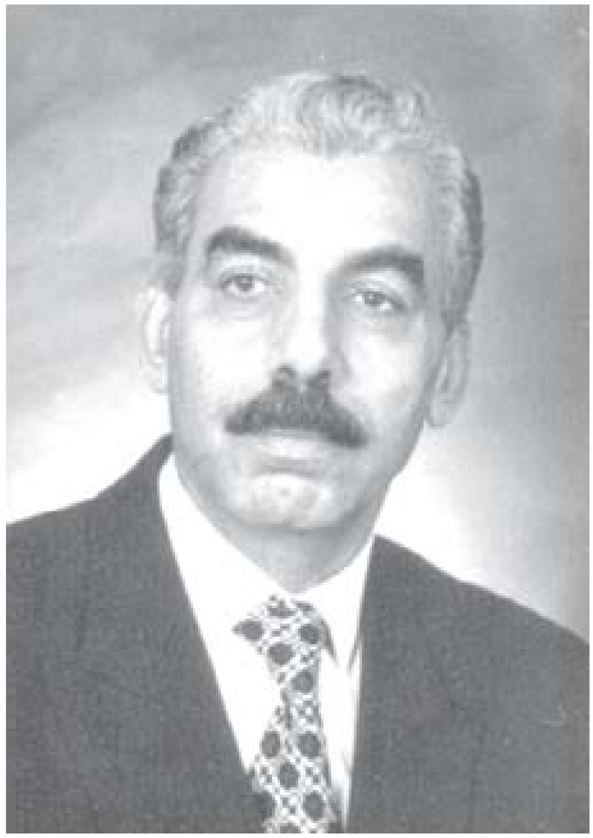
المادية والروحية:

وكان كازانوفا الذي تنقل بين عدة بلدان منها باريس وبرلين ووارسو بودابست يتمتع بضمير مستيقظ دوماً، حيث كان يسخر من اللباقة الارستقراطية والحكم البرجوازي، ويؤمن بأن نشوات الجسد مفتاح الروحية، ففي بيان له ضد القيَم البرجوازية، نجده يعلن أن الرجل الأكثر افتقاراً للسعادة «هو الذي اختار طريقاً في الحياة ليجد نفسه فيها مع الالتزام الكئيب، وأن يخطط كل يوم من الصباح حتى الليل». بينما لم يكترث كازانوفا بالماديات كالمال والوظيفة، كما لم يؤمن بأديان الله جميعها، ولم يكن يخاف شيئاً أبداً.

المصدر: Evene.fr

محمود الشلبي وأربعون عاماً من مشواره الشعري

نايف أبو عبيد



حديثي عن هذا الشاعر مجروح أبداً بسبب علاقة طويلة العمر ربطت بيننا منذ سبعينات القرن المنصرم وحتى اليوم، تابعت خلالها مسيرته الشعرية التي بدأها بديوانه الأول «عسقلان في الذاكرة» 1976، الذي استمد عنوانه من سجن أخيه خير في سجون إسرائيل مدة خمسة عشر عاماً بعد أسره إثر عملية فدائية شارك فيها مع ثلاثة من رفاقه.

لم أتعرف إلى نتاج الشلبي الشعري بقراءة دواوينه التي أصدرها، بل استمعت للكثير من القصائد التي كان يلقيها في الأماسي الشعرية التي تشاركنا في إحيائها على مدى أربعين عاماً، وقلّما كنّا نفترق، ولعلّ أهمها مشاركتنا الفاعلة في مهرجان جرش في السنوات التي ساد فيها الشعر، فكان الشعراء العرب الكبار يتوسلون بنا لإدراج أسمائهم في برنامج المهرجان الشعري، الذي طبقت شهرته الآفاق الثقافية العربية لست سنوات متتالية وبنجاح منقطع النظير، وقد ساعدت هذه الكيمياء الشعرية العربية في دفع المسيرة الشعرية العربية بتمازج وتلاقح التجارب الشعرية القادمة من كل جهات الوطن العربي الكبير.

محمود الشلبي مثله مثل أي شاعر أردني استمع وأسمع وأفاد واستفاد، بل عمق تجربته الشعرية خلال سنوات المهرجان المتوهجة شعرياً.

هذا أمر، أما ما تجدر الإشارة إليه فهو التحصيل الأكاديمي الذي أغنى تجربة الشلبي الشعرية، حيث حصل على شهادة الماجستير وكان موضوع رسالته:«عبد الرحيم محمود شاعراً»... وكان الأبعد أثراً انكبابه على دراسة الصورة الفنية في شعر أبي الطيب المتنبي، حيث كانت هذه الصورة الفنية موضوع رسالة الدكتوراه، وقد انكب الشلبي على تتبع المتنبي وأشعاره بحثاً عن مبتغاه وحسبه ذلك (ومن قصد البحر استقلّ السواقيا...) أليس كذلك؟؟ وهل هناك بحر أعمق وأرحب من بحر أبي الطيب «مالئ الدنيا وشاغل الناس»؟؟

شاعر أردني.

بعد هذه المرحلة الهامة استوت قصائد الشلبي على عودها لغة وصورة وبناء فنياً مدهشاً، وقد استفاد كثيراً من دراسته المبكرة للفن الذي هجره مستعيضاً عنه برسم الكلمات...

هذه عجالة أضعها بين يدي دراستي الانطباعية لقصائد ديوانه:«سماء أخرى» الصادر عام 2007 ميلادية.

تضمن الديوان اثنتين وثلاثين قصيدة جرى في ثمان منها على سنن الشعراء الكلاسيكية، أي شعراء العمود وإن كتبها ورتبها على نحو حديث ليس (سميترّياً) أي صدراً وعجزاً، وهذا الأمر لا يخفى على قارئ الشعر الحصيف. توزعت قصائد الديوان من حيث المضامين بين المرأة والمكان والوطن، الذي لم تقف حدوده عند أردنه، الذي كتب فيه الكثير، بل تجاوز هذه الحدود الإقليمية فكتب عن العراق ومحنته، كيف لا وهو واحد من شعراء المربد البغدادي لسنوات!!

إذاً ولئلا أطيل سأتناول مقاطع من قصائد تدور حول المرأة والمكان، وهما المحوران الرئيسان للديوان، وأبدأ بالقصيدة التي أصبح أسمها عنوان الديوان «سماء أخرى».

يقول الشلبي:

خَفَقَتْ بقلبِ الوقتِ أُغنيةُ الجهاتِ،
ولامسَتْ قلبي الذبيحَ،
فأَعْشَبَتْ دربي.

هنا يفتتح الشاعر قصيدته بمقدمة سردّية ثم يستمر في المغامرة:

جاءَتْ فكانَ لها فضاءٌ خالصٌ
من زُرْقَةٍ شفّافةٍ،
ومُلاءَةٍ بيضاءَ،
تُسْكَبُ من ندى الحُبّ.

هذي سماءُ العاشقينَ
تباعَدتْ حتى دَنَتْ ...
وتألَّقَتْ أفلاكُها، حتى غَدَتْ
كقصيدةٍ منْ أعينِ الشُّهبِ.
هذي سمائي أَسْتفيقُ لها...
وأكتُبُ ما تبقّى من سُطورِ صَبابتي
لعيونِها...
وحضورِها في الموقفِ الصَّعبِ.
يتصَاعَدُ المعْنَى إلى شُرُفاتِها،
يَمْتَدُّ خَيطُ رؤايَ
نحو نسيجِ أُفقِها،
المرايا تَصْطفيها من صَفاءِ مياهِها،
فإذا بها إيقاعُنا الممتدُّ،
بين الأرضِ والأرضِ البعيدةِ،
بين شَرْقِ النَّبضِ والغربِ.

على البحر الكامل أو تفعيلة الكامل أطلق محمود الشلبي عنان مهرته الشعرية ، وجعل لمقاطعها محطات استراحة دلالتها حرف الباء عندما يتم، لتكون مستراحاً لقارئه عند نهاية سطر وبدء آخر، وهو فيما ذهب إليه يعطي لمهرته العنان، ثم لا يلبث أن يريحها لتواصل مشوارها في مضمار القصيدة بدون إنهاك...

في هذه القصيدة ما يشي بمن تكون بطلتها فهي (سماء) التي ورد ذكرها في أكثر من مكان في تضاريسها الشعرية، وهي وطنه المحتل لقوله:

فإذا بها إيقاعنا الممتدّ،

بين الأرضِ والأرضِ البعيدة،

بين شرق النبض والغرب..

ثم يقول في مقطع آخر:

ألقت على الوطن السليب جناحها

مثلَ الغريب..

تبدأ عدسة الشاعر الشلبي بعد ذلك بتقريب المشهد ليحدد مدى سمائه ، فيقول مصرّحاً:

(أَسَمَاءُ) ليس سوى مداك

لكي أراكِ قصيدة في البالِ

أو ترنيمة في الحالِ

أو لغة على شفة السؤالِ

ونجمةً طلت على (عيبال) لم تغبِ..

وعيبال كما تعلمون أحد جبلين في نابلس وأخوه «جرزيم»، الذي تغنت به شاعرة نابلس فدوى طوقان:

«جرزيم شكل حالها وسقاه من خمر الخيالِ..».

وهو – أي الشاعر – محظوظ بها سعيد بمعرفتها، حيث يقول لابنة العشرين ربيعاً:

الحظُ لي.. ولكِ الأنوثة في أهاب ساحليٍّ

منتمٍ لعذوبةٍ جبليةٍ

ممتدّةٍ بترابكِ الخِصْبِ

ولك امتداد هواي فيكِ

وفي أناي، وفي سواي،

وفي بلاد اشتهي تذكارها،

وحوارها..

إذْ كُلَّما التأمَ الغريبُ مع الغريبِ،

وأَوْمأَتْ هُدبُ الحبيبِ إلى الحبيبِ،

وقالَ لي مُتَلَعْثماً: حَسبْي!!

والشاعر هنا يذكرنا بما قاله ابن حمديس في صقلية بعد طرد العرب منها:

ذكـرت صقليـة والأســى يُهَيِّجُ في النفس تذكارها

فإن كنت أخرجت عن جنة فـإني أحـدث أخبارهـا

وها هو الشلبي يحدثنا أخبار وطن عشقه وعشق غزالاته عشقاً جعل الشعر يسيل على لهاته عذباً طيباً رائقاً..

يعتبر محمود الشلبي واحداً من شعراء المكان المرموقين في شعرنا العربي الحديث، إذ للمكان حضوره البارز في كثير من قصائده الشعرية، وقد كثرت وتعددت في هذا الديوان بالذات. وسأتناول واحدة من هذه القصائد التي خص بها جنوب الأردن، وأدّعي أن لي معرفة بميلاد هذه القصيدة وغيرها، ولذا اخترت قصيدة «أصداء جنوبية» مثالاً على شعر المكان عند الشلبي.

عندما كان الأستاذ الدكتور سلطان أبو عرابي رئيساً لجامعة الطفيلة تكرم ودعانا نحن الشعراء الثلاثة: محمود الشلبي، محمود فضيل التل، ونايف أبو عبيد، لأحياء أمسية شعرية في حرم الجامعة، ولبينا الدعوة، وشاركنا في هذه الأمسية شاعر الطفيلة عارف مرايات، وقد كتب كل واحد منا قصيدة عن الطفيلة، وأعترف بأن الشلبي كان المجلّي في قصيدته هذه. وسأقف عندها شارحاً محللاً آملاً أن أوفق في تبيان الخصائص المكانية في القصيدة (الشلبية):

يقول الشلبي في مستهل القصيدة وبعد الإهداء لأصدقائه الشعراء:

أودعْتُ في ريح الجنوبِ

خرير قلبي عند أطياف الغروبِ

متماثلاً للصحو في مرآة ذاكرتي

وفي لغة المكان،

وصمت (ضانا)،

أسأل الشعراءَ – نبضُ حنينيَ الباقي

وأشرعةَ اللهيبِ

عمّا تبقى من رؤىً مخبوءةٍ في الذاتِ

أو في الذكرياتِ

كأنها بوحُ الحبيبِ إلى الحبيبِ.

هكذا استهل الشاعر قصيدته طبقاً لما كان عليه مشهد الحضور، حيث الجبال السمراء بل قل البرونزية المتصلة بالأفق الملتهب عند رحيل الشمس نحو خدرها قبل حلول جلال الظلام المقبل.. وضمن إطار هذا المشهد المهيب كانت تلوح لنا ضانا وهي تعدّ نفسها لإغفاءة هانئة في حضن الجبال التي تحرسها وتحيط بها إحاطة السوار بالمعصم.

ثم ينقلنا الشاعر على جناح نَسْرِه الشعري المحلّق فوق جبال الهيبة الأزلية الموحية، ويقول:

(-كنا-الثلاثة-) عابرين إلى الحياة على جناح قصيدة،

ومسافرين إلى الجهات،

على ترانيم الجنوبِ..

هذا يُسَرِّحُ في المدى أحوالَهُ وخيالَهُ،

ويبثُّ ثانينا تباريحَ المسافةِ في الأغاني،

والهوى...

وأنا أقلّبُ خاطرَ المعنى على صَدْرِ الفَلاةِ،

أُصَادِقُ الإيقاعَ منتشياً وأُمْعِنُ في الغُيوبِ.

لا شيءَ يوقِفُنا عن اللغْوِ المحَبَّبِ،

عن تأملِ ذاتِنا في الآخرين،

عن الدلالةِ في الكنايةِ،

عن أفانينِ الغوايةِ،

عن تسامي البَوْحِ في ناي الرُعاةِ،

عن التجرُّدِ، والتفرُّدِ، والتشرُّدِ،

والتوَحُّدِ في الخُطوبِ.

في هذا المقطع الشعري الجميل يصف حالنا عند عبورنا المسافات الواقعة على سيف الصحراء، وحاول أن يدخل إلى (جوانية) كل واحد منا برصد دليله التصّرفُ المنفلتُ من صرامة الجدّ المصنّع تصنيعاً مسبقاً، فبدأ بنا واحداً ولم ينس نفسه عندما كان «يقلّب خاطر المعنى على صدر الفلاة « ومما يلاحظه القارئ الحصيف أثر عناية الشاعر بما يعيش في داخله من تأثير المصطلحات النقدية (التصوير بما هو من جنس صناعته) في بناء قصيدته الشعرية حيث يقول:

لا شيء يوقفنا عن اللغو المحبّب،

عن تأمّل ذاتنا في الآخرين،

عن الدلالة في الكناية،

عن أفانين الغوايةِ..

أما قدرة الشاعر على استحضار الإيقاعات الداخلية في القصيدة فهي متجلية في قوله:

.. عن تسامي البَوْحِ في ناي الرُعاةِ،

عن التجرُّدِ، والتفرُّدِ، والتشرُّدِ،

والتوحُّدِ في الخُطوبِ.

ثم ينقلنا الشلبي إلى مشهد آخر حيث يصف صباح الجنوب، فيقول:

لَبِسَ الجنوبُ رِداءَهُ المَنْسُوجَ

من ألقِ الضحى،

وملاءةِ الماضي،

وبَثَّ شَكَاتَهُ للريحِ،

فاسْمَعْ ما تقولُ الريحُ للأَضيَافِ،

إذْ وقفوا على الطّفِّ المَهيبِ.

وتنازعوا في حُبّه،

متقاسمينَ ضروبَ فتنتهِ،

ففازوا.. ثم فازوا..

ثم ذابوا في الوجيبِ.

هذا هو الصباح الجنوبي الذي لبس عباءته المنسوجة من ألق الضحى ورداء الماضي، وقد كان للأضياف وقفة تأمل في (الطف) الطفيلي الجميل المندّى، وقد أملى عليهم هذا المشهد الموحي ما قالوه من شعر جميل يستأهله الجنوب الفاتن الساحر، فانتفضت قلوبهم فرحاً بما رأوا وما أسبغ عليهم من وحي ووجد وعشق مثير للدهشة الأخّاذة.

ثم ينقلنا الشاعر بخفّة ورشاقة إلى كروم الطفيلة وحمامات (عفرا) ولا يغيب عن باله أن يعود بنا إلى ماضي الجنوب التليد إلى (فروة) و (الحارث الأزدي)، والأول أمير عربي من جذام في جنوب الأردن، وكان عاملاً للروم فأسلم فقتله ملك الروم وصلبه على ماء عفرا، فكان أول شهيد عربي في الإسلام خارج جزيرة العرب.

أما الثاني فهو الحارث بن عمير الأزدي، وهو صحابي جليل استشهد شرق قرية بصيرا في الطفيلة وضريحه هناك.

وكان رسول الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى الغساسنة، فقتله شرحبيل بن عمرو الغسّاني لخوفه من ضياع إمارته في الجنوب.

بعد هذه الرحلة الشعرية المكانية يعود بنا الشلبي إلى (الاقحوانة)، أي إربد كلي ينضد الأضياف الشعراء المعنى على ريح الجنوب.

في ديوان «سماء أخرى» أكثر من قصيدة مكانية يجدر الوقوف عندها مليّاً، حيث تبرز قدرة الشاعر على تناول المكان تناولاً شعرياً جميلاً من حيث المبنى والمعنى، وأرجو ألا يغيب عن البال أن الشلبي شاعر مجدّد ومتطوّر، وصاحب قول في إحياء مسيرة الشعر التي بدأت تتراجع أمام الفنون الأدبية الأخرى، وفي مقدمتها الفن الروائي الذي استهوى نفراً من الشعراء الأردنيين المجيدين، فغادروا ساحة الشعر، وإذا ما زاروها فهم يعرّجون عليها على استحياء.

في ديوان «سماء أخرى» قصائد رثائية جميلة نجد فيها الصدق الشعري، كما توجد فيه قصائد وطنية أردنية وعربية، ولا يخلو هذا العمل الشعري الجميل الراقي من قصائد تأملية وصوفية تنقل قارئها على جناح الوجد والحب والألفة، التي أصبحت نادرة في هذا العالم المسكون بالمادة المتسلطة القاتلة للروح.

محمود الشلبي شاعر أعطى على مدى أربعين عاماً لقارئيه شعراً راقياً، وكان وفياً للصغار وللكبار، فله دواوين شعرية نذرها لأطفالنا إيماناً منه بأن المستقبل لهم، وهم حملة مشاعل الأدب والعلم في ظلام هذا العصر الصعب.

ولا يفوتني أن أذكر بجملة من القصائد التي لحنت وتغنى بها عدد من المطربين الأردنيين والعرب. ونال بعضها جوائز مهمة كما أن وله عدداً من الأناشيد التي ينشدها طلبة الجامعات الأردنية في المناسبات الجامعية والوطنية.

الفكر القومي في رحلة العرض المسرحي الأردني

منذ البدايات ولغاية عام 2000

محمد نصار

المسرح في الأردن فكر جاد وأداة مقاومة ضد التطبيع اللاخلاقي الذي يتصادم مع معتقداتنا وقيمنا الأخلاقية و الدينية ، مسرح مبشر بقهر الاستعمار والاحتلال ورسول يدعو إلى الفضيلة في مقاومة المستعمر المحتل من خلال استحضار بطولات الماضي بعروض اسقاطية على الواقع المعاش اليوم ، مسرح يدعو إلى ترك الرذيلة المتمثلة في عرض المتخاذلين المتآمرين على قضاياهم الذين يبيعون أنفسهم رخيصة مقابل حفنة من الدراهم والدنانير ، أو من أجل مطمع سلطوي فارغ.

مسرح يكشف المخبوء وراء ستار أجوف للسياسة غير المعلنة المدعومة بقرارات أصحاب المصالح المادية، وهو مسرح يعلن المدثورمنها من مؤامرات ودسائس، حتى ينير الدروب والطرقات غير المعبدة إلى جماهير الأمة الصامتة، الحائرة بين قنوات شاشة خيال الظل لما هو معلن وما هو وراء البساط لهذا الصراعات اللامتناهية ضد الأمة ومصالحها في حقوقها المشروعة.

وهو محاولة لعرض هذا وذلك بتفسيرات فنية إبداعية تحاكي العقول والقلوب بغية تأمل تلك الأحداث عن قرب والتفاعل معها وجها لوجه بهدف تحمل مسؤولية المشاركة الإنسانية مع تلك الأحداث وهذه الصراعات التي تحاك ضد إنسانيته وحقوقه المشروعة في الأرض وخيراتها وضد وجوده الإنساني على الأرض .

بهذه الكلمات يمكن أن نقدم المسرح الأردني، وان نكشف عن المستور وراء إبداعات فنانيه المحملين بإرث الماضي وهموم الحاضر واستشراف المستقبل لأبنائه.

مبدعون مثقلون بعروضهم بإرث القضية الفلسطينية وهذا الصدام العربي الإسرائيلي وبضياع حقوقهم في الأرض والخيرات ومن ثم ما تنكبتهم من إحداث الحاضر (نكبات واستعمار واحتلال وسلب حريات) وهم ينظرون بالمقابل إلى أمل المستقبل في قفشات مسرحية بسيطة يزرعون فيها الأمل لجماهيرهم، مثلما نزرع القمح من أجل الحياة، لكنه زرع غير كاف، يستجدي الغير أنفاس الحياة المتعبة قفشات في عروض مسرحية مد ثورة هي الأخرى بالرمزية والتعبيرية التي تشير إلى بصيص أمل غير مجد.

فالمبدع الأردني (منذ العهد العثماني عايش وتعايش مع الازمات وتفاعل معها، وهو بتابع خطى المصريين في ميادين الثقافة والفنون المختلفة.ومن بينها فنون الأداء (الغناء والموسيقى والتمثيل وهكذا أصبح المسرح في فلسطين مثلا صورة مصغرة لما يجري في مصر في الساحة المسرحية).وكذلك هو الحال مع المسرح الأردني الذي انطلق من مباديء الثورة العربية الكبرى التي جاءت على لسان ملك كل العرب الشريف الحسين بن علي، مبادئ شحذت همة المبدع الأردني وأعلت من صوته في عروضه المسرحية مبادئ أعلنها الشريف بصوته: (لا أتنازل عن حق واحد من حقوق البلاد،

باحث وأكاديمي أردني في كلية الفنون الجميلة في جامعة اليرموك.

لا أقبل ألا أن تكون فلسطين لأهلها العرب ولا أقبل بالانتداب، ولا أسكت وفي عروقي دم عربي عن دم عربي، عن مطالبة الحكومة البريطانية بالوفاء بالعهود التي قطعتها للعرب... الخ) ، ومن ثم أن المبدع الأردني تابع المواقف والأحداث التي عصفت بالأمة و قوت من حسه الوطني وعلق عليها بالرفض حينا وحينا أخرى ناصرها رفض (وعد بلفور) ، و شارك في النكبة عام 1948م ، وعاش لحظات الوحدة بين الضفتين عام 1950 م ، وتعريب الجيش عام 1956 م ، وأيد إنهاء المعاهدة الأردنية البريطانية عام 1957 ، وحيا دخول الوحدة الاندماجية مع العراق عام 1958 – وسمي آنذاك الاتحاد الهاشمي العربي- وصرخ لا للحرب عام 1967 م . وكان حاضر في معركة تشرين عام 1973 في إسناد القوات السورية في الجولان...الخ . وهنا يؤكد محسن العزاوي بقوله: (بعد وحدة الصفتين توسعت المدارس ونشأ أساس وطني من نوع جديد يمكن تلخيصه بمهمة نشر الوعي السياسي والاجتماعي و الثقافي بين الجماهير وكان المسرح في طليعة وسائل الإعلام الجديدة، حيث كان الغرض منه استنهاض همة الأمة العربية وحثها على الالتفاف إلى أمجاد الماضي تلمسا للعبرة وللحافز معا، فهي نظرة للتراث المجيد قصد الاستمداد المادي والمعنوي تمهيدا للانطلاق نحو مستقبل يوازيه مجدا ونبلا . غير أن هذا لم يحل دون أن تلعب المسرحة السياسية دورها الهام، ففجرت أحزان الناس ونبهتهم إلى مآسيهم وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحث على عدم بيع الأراضي لليهود. وصرف بعض الكتاب همه الأول لكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي و تدخله في شؤون العرب الداخلية.وخلال هذه الفترة عادت النوادي والمدارس تلعب أدوارها التقليدية في نشر المسرح ورعايته. فمثلا خلال حرب التحرير الجزائرية قدم الشباب مسرحيات تدور حول الحركات التحريرية والدعوة لفكرة التحرر من جهة وتجمع التبرعات للمجهود الحربي الجزائري من جهة أخرى..)

هذه الأحداث وغيرها صنعت من المبدع الأردني مبدعا ثائرا ومناضلا، حمل سلاح الكلمة وسلاح الفعل في وجه المحتل، وهتف للنصر وتألم لكل خيبات الأمل التي تعرضت لها الأمة.

فجاءت عروض المسرح الأردني بعمومه (المسرح الجاد والجماهيري ومسرح الطفل وحتى عروض المسرح المدرسي). طرح للصدام العربي الإسرائيلي، وطرح للقهر الغربي الذي احتل المساحة الأكبر من حجم التفكير وحجم المسرح الأردني العام.وهذا الطرح في الفن والأدب الأردني له ما يبرره عند المبدع نفسه في جميع مراحل المسرح في الأردن، مبررات متمثله في الإحداث التي عاصرها وتفاعل معها وحس بها وتألم لها وصرخ من أجلها ومن اجل حريته التي عانت الكثير جراء الحروب والدمار ،وكان المبرر الأول و الأكثر منطقية عندما سمع أصوات القنابل و دوي الطائرات وأصوات الرشاشات ، وشاهد بأم عينه صرخات المهجرين من أبناء جلدته في فلسطين ، وظلم الجزائريين ، هتف تحيا الجزائر ، وثار ثورته الفنية ، مناضلا دعا جنبا إلى جنب مع السياسي إلى قيادة حركات التحرير ورفض الاستعمار في عروض مسرحية تفاعلت معها الجماهير المتعبة آنذاك.

حيث لم يعد الفنان الأردني ضمن فترات المسرح التي مر بها منذ البدايات ولغاية هذه اللحظة ووسط هذه الأحداث فنان فطريا، وإنما فسح المجال لعالمه وواقعه وانطلق من عقال وأسر وقيود الاحتلال والاستعمار إلى الفضاء الرحب الواسع، وراح يحلم بالحرية والحصول على الاستقلال، وقدم العرض تلو العرض مناضلا مطالب بالحرية والاستقلال منذ العهد الأول للمسرح الأردني الذي مر كما تشير معظم الدراسات بأربعة مراحل هي :

المرحلة الأولى: انطلاقة الفعل:

*مرحلة الأنطلاقه (الإرهاصات) خلال الفترة من 1920- 1965

وهي المرحلة التي تمثلت في العروض التي ظهرت في الكنائس والأديرة والنوادي والمدارس و كان يشرف عليها بعض المهتمين بهذا النشاط المسرحي ويقع على عاتقهم مسؤولية تنفيذ العرض المسرحي خلال الفترة من العشرينيات ولغاية المرحلة الثانية بحيث أصبحت بعض الأسماء والشخصيات البطولية الذين شكلوا الفكر الحاضر عناوين لبعض مسرحياتهم ، فمثلا خلال هذه الفترة من القرن المنصرم ، شاهدت الجماهير الأردنية عروض مثل: (فتح الأندلس) ، (الأسير) ، (خالد بن الولـيد) ، (وفاء العرب) ، (دماء في الجزائر) (واقعة القادسية) (معركة اليرموك) (صلاح الدين الأيوبي) (سهرات العرب) وهذه المسرحية (سهرات العرب) مثال حي في هذه المرحلة والتي تعتبر بمثابة بادرة لنشوء المسرح السياسي في الأردن حيث إن المسرحية تحدثت عن الصراع السياسي بين الأحرار العرب وبين الاستعمار الفرنسي والبريطاني . وقد شارك في هذه المسرحية آنذاك عدد من الوطنيين العرب و الأردنيين ومنهم الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل وقد عرضت هذه المسرحية في سرايا الحكومة ولم يكن يراد بهذه المسرحية أن تقدم فنا بل وسيلة من وسائل النضال مع الجماهير المناهضة للاستعمار الفرنسي . وقدم زكريا الشوملي أيضا مسرحية أخرى بعنوان: (قاتل أخيه) وكان الغرض من عرضها هو أيضا التحذير من التعامل مع اليهود وهناك عروض عديدة توجهت نفس الوجهة السياسية نذكر منها على سبيل المثال مسرحية (الوطن) عام 1944 ، (الضحية) ،عام1948 ، و(أرجوحة الأبطال) عام 1956 ، و(المعتصم بالله) عام 1958 وعرض (معركة اليرموك) عام 1960 وغيرها الكثير من المسرحيات التي استلهمت النضال العربي ألي جانب العروض التي تغنت بالدور التاريخي للعرب والمسلمين .وهكذا استمر النشاط المسرحي الأردني تحريضي في عروضه .

ففي الكرك (الجنوب الأردني) قدمت في هذه الفترة أيضا مسرحيات سياسية مثل : استرداد سوريا عام 1928 المسرحية التي تحدثت عن انتزاع سوريا من أيدي الفرنسيين وفي عام 1946 قدم نادي مؤاب في الكرك مسرحية الأسير والتي تحكي قصة كفاح بطل الثورة المغربي عبد الكريم الخطابي ومقاومته للاحتلال الأسباني في ثلاثينيات القرن الماضي .وبذلك تجاوز النشاط المسرحي في الأردن في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي منطقتي الوسط والشمال إلي الجنوب وكان القائمون على هذه الأعمال من الوعي بما يدور حولهم حيث قدموا الماضي ليسقطوا العبر على الحاضر.

و ضمن هذا التوجه الوطني أيضا وظف المسرح الأردني لخدمة الأفكار السياسة التي راجت في تلك الآونة والداعية للفكرة القومية والنضال ضد الاستعمار ويشير محسن العزاوي أن عروض المسرح الأردني في هذه الفترة (اتسمت باختيار مسرحيات كان أمرها وحضورها ضرورة بسبب تنامي الوعي السياسي وظهور التيارات المعادية للحركة القومية التي بدأت تشيع في أرجاء الوطن الغربي، ألا أنها تظل بمعانيها السامية هدفا نبيلا عندما جعلت من التاريخ وسيلة لخدمة الفترة التي يتعايش معها الفرد آنذاك... وظلت تلك المسرحيات ماده مسرحية أثرت في حينها حالة المسرح في الأردن واغتنى شيئا ما من تجارب العاملين فيه) .

هكذا صارع المبدع الأردني في عروضه الواقع السياسي للإنسان الأردني منذ نشأة المسرح الأولى في عشرينيات القرن المنصرم في الكنائس والأديرة والمدارس والجمعيات، التي كانت تهدف إلى جانب مساعدة الفقراء من المنكوبين إلى التعبير عن المشاعر الوطنية والقومية وإشاعة روح التصدي للغزو الفكري والثقافي والاستيطاني الذي تعرض له وطننا العربي الكبير واستمر المسرح الأردني في تقديم معاناته في كل مراحله التي مر بها .

ففي المرحلة الثانية (مرحلة التأسيس): والتي تعرف أيضا بـ : (مرحلة هاني صنوبر) كانت جميع عروض هذه المرحلة

تقريبا من أخراج هاني صنوبر الذي اشرف على تأسيس أسرتي المسرح الأردني ،(أسرة المسرح الجامعي في الجامعة الأردنية وأسرة المسرح الأردني التابعة لوزارة الثقافة) .وهي مرحلة التوطين للمسرح الأردني الذي بدأ من مسرح الجامعة الأردنية ، الجامعة التي حملت على عاتقها مسؤولية تقديم النشاط المسرحي في كلياتها الجامعية المختلفة،آنذاك إلى جانب فرقة أسرة المسرح الأردني التابعة للوزارة. ـ في هذه الفترة ظهرت أسماء اكتسبت خبرة الإخراج إضافة إلى هاني صنوبر،مثل : سهيل الياس ومهدي يانس ـ ففي هذه الفترة قدم صنوبر في الجامعة الأردنية عروض كثيرا منها:(ثمن الحرية)، التي لم تقدم بالصورة التي كتبت بها أصلا وإنما عربت لتأخذ صوره جديدة من صور الكفاح الوطني في الضفة الغربية بعد الاحتلال الصهيوني الأخير ،بحيث تلاءم فكر الشعب الأردني وقيمه التي تحث على مقاومة الظلم والاحتلال في الوطن السليب مع المحافظة على الروح العامة للنص الأصلي ، و هناك أعمال كثيرة جاءت على نفس النسق مثل (ولدوا للغضب): التي تطرح فكرة المقاومة للاحتلال ، و مسرحية (المؤسس) للكاتب الأردني جمال أبو حمدان التي تتحدث عن مؤسس الحركة الصهيونية ، ومسرحية (العادلون) لألبير كامو التي تتناول فكرة النضال والمقاومة للاحتلال و (الطريق إلي المجد) التي تتناول قضية الاحتلال 1967 -1968 وغيرها من المسرحيات التي تناولت أيضا القضايا القومية والقضية الفلسطينية مثل : (الطريق إلى المجد)، و (ثورة الموتى).

أما أسرة المسرح الأردني التي أسست عام 1963 فكانت جميع عروضها حتى عام 1971 أيضا من أخراج هاني صنوبر وحملت نفس الحس النضالي .

في هذه المرحلة يشير صنوبر بصراحة إلى طبيعة المسرح الأردني بقوله :- تأكيدا لما ذهبنا إليه -: (أنا أصوب سلاحي ضد المراهقة الفكرية في بلادي، إلى الترفيه الرخيص، إلى كل ما هو مبتذل فنيا ومنحط إنسانيا من اجل أن يكون لدينا مسرح يقوم على الفكر والإحساس الجاد.) وكانت أعماله في تلك الفترة وغيره من زملاءه المبدعين تتناول الواقع العربي العام مع الاهتمام في قضية العرب المركزية: القضية الفلسطينية وتشريد الشعب العربي الفلسطيني و إلى الممارسات اللانسانية التي تمارس بحقه والدعوة إلى إنقاذ هذا الشعب ورفع الظلم عنه ودعوة المرابطين على الأرض بالثبات والنضال وبالتمسك بالتراب الفلسطيني الطاهر، وحشد الجماهير المؤيدة لصراع الحق .

وضمن هذا التوجه قدم صنوبر للأسرة الأردنية حتى عام 1971 الكثير من الأعمال المسرحية نذكر منها على سبيل المثال مسرحية (الأشباح)التي لم تلقى النجاح لعدم ملاءمتها الفكري لطبيعة فكر الشعب الأردني آنذاك و مسرحية (أفول القمر)لجون شتاينبك وهي تتحدث عن تمجيد حركة المقاومة في الأقطار الأوروبية التي وقعت تحت نير الاحتلال النازي في الحرب العالمية الثانية وكانت أول رد مسرحي قوي تواجه به الفرقة نكسة حزيران عام 1967 من الصهيونية العالمية آذ كشفت المسرحية كما يشير محمود السمرة أن : (التخنث والتردي الخلقي واعتياد الأمان كانت من الأسباب التي أدت إلي وقوع الشعب والبلاد في أيدي الغزاة ، لكن هذا الشعب لم يلبث أن اخذ ينظم نفسه ويبدأ بمقاومة المحتلين ، وإذا به شعب جديد ، وجاءت المسرحية تحية لكل شعب يكافح الغزاة الذين يحتلون أرضه) وتلتها مسرحية(موتى بلا قبور) لسار تر التي صورت حالة الصراع العنيف الذي احتدم بين سلطات الاحتلال النازي وحركة المقاومة الفرنسية السرية وهكذا استمرت الأسرة وقدمت إعمال مسرحية مثل(الجراد) و مسرحية (المفتاح) دعي فيهما إلى مواجهة واقع الإنسان العربي ومشاكله وقضاياه .

أما أخر ما قدمته الاسره من أخراج صنوبر قبل مغادرته إلي قطر عرض (خالدة) التي تحكي قصة الأردن منذ الثورة

الكبرى حتى عام 1971 مستعرضة بعض مظاهر التقدم في الاقتصاد والثقافة والحضارة ... كما عالجت المطامح للوحدة العربية ويضيف مؤلفها الشاعر عبدا لرحيم عمر: مسرحية (خالدة هي رمز للأمة ، والدار رمز لوحدة الأمة، وتبعثر حجارة الدار، (كما في العرض) رمز لتجزئة الأمة، وقصة الحب في المسرحية هي قصة النضال من أجل تحقيق الوحدة.

وقدم مهدي يانس في نفس الفترة أيضا - بعد رحيل صنوبر - عدة إعمال عالمية وعربية ومحلية من أهمها - فيما يخص موضوع الدراسة - مسرحية: (الضباع) نص محلي أردني كتبه محمود زيودي يدعو الناس للتنبه للخطر المحدق بالأرض العربية. وما يبرر ذلك الطرح كما اشرنا أن هذه المرحلة جاءت متزامنة مع أحداث 1967 التي هزت المخرج الأول آنذاك هاني صنوبر كما هزت العديد من المثقفين والأدباء والمعنيين بشؤون الثقافة في أن يتفاعلوا مع الواقع وان يقدموا أعمالهم بما يتناسب والواقع الجديد .

كذلك المرحلة الثالثة والتي تتمثل في عودة الأكاديميين من الخارج من مصر وأوربا الشرقية ، الذين اخذوا على عاتقهم تقديم العروض المسرحية مع الهواة والمهتمين، للأسرتين وللفرق الخاصة مثل: أحمد قواد ري، عمر قفا ف ، احمد شقم ،شعبان حميد ، عمر العلي ، حاتم السيد ، توفيق نجم ، خيري اسعد ، باسم دلقموني ، تيسير عطية ، يوسف الجمل، طارق برقاوي ، محمد حلمي ، عمر شاهين ، وآخرون بدئوا بداية جديدة غير منفصلة عن سابقتها حيث ركز حاتم السيد ، المخرج المسرحي الأردني في أعماله على العروض الاجتماعية إلى جانب العروض السياسية ، التي تحاك ضد الأمة ومصيرها ومبرره في ذلك الطرح على حد تعبيره انه لا بد (من رؤية فكرية وفنية معاصره تنسجم وطبيعة تلك الهموم) وهو هنا يشير أيضا إلى فترة السبعينيات وما عانته الأمة العربية والأردنية من أحداث ترجمها في بعض أعماله مثل : (الغرباء لا يشربون القهوة) التي أشارت إلى ضياع الوطن (البيت) الذي اغتصبه الغرباء ، البيت هنا يعني الأرض والوطن ، وفي مسرحية (اضبطوا الساعات) عالج حاتم هموم وقضايا المواطن الفلسطيني المشرد والذي ما زال ينتظر الحل الموعود به منذ هدنة عام 1948 ففي هذا العرض نبه إلى ضرورة تنشئة الأجيال تنشئة سليمة لمواصلة الكفاح .

ويمكن تلخيص هذه الفترة كما يشير محمد الرفاعي بقوله : أن العنصر المشترك في عروض المسرح الأردني خلال الفترة ما بين 1965 - 1979 هو النقد السياسي (الداعية إلى تحرير الأرض وتحرير الإنسان ، فلقد توجه التقييم النقدي نحو القضيتين الرئيسيتين في قضايا الوطن والمواطن وهما القضية الوطنية والقضية السياسية وربما كان لنكسة 1967 الأثر المباشر لذلك التوجه الفكري فقد عكست ظلالها على الحركة المسرحية والأدبية في إرجاء العالم العربي كله سواء أكانت نصوصا أم عروضا تأسست على مسرحيات أوروبية أو عربية حيث أن قضية الحرية تعد إنسانية مشتركة بين المجتمعات في كل مكان وزمان).

وهكذا تابعت الأسرة عروضها ضمن هذا السياق ففي عام : 1975 قدمت نصا محليا هو (رسالة من جبل النار)أخراج احمد شقم وإشادة المسرحية بوحدة الشعب الأردني والفلسطيني ، وإبراز دور الجيش العربي في الدفاع عن فلسطين وفي دعم مقاومة الأهل في الضفة الغربية اثر خسارة 1967. وقدم شعبان حميد مسرحية عربية لمحمود دياب وهي (الرجال لهم رؤوس) وتميزت بطابعها الإنساني الاجتماعي ، طعمها المخرج بحس سياسي فأدخل عليها قصيدة لمحمود درويش (من أنا عمر مو في السنين) وجعل القتيل يطالب الجمهور بأن لا يلبسوا ملابس الحداد على الموتى بل أن يقاتلا وان لا ينسوا الأرض وان لا يخدروا أنفسهم بلعب الورق وتحول الإنسان في المسرحية من السلبية إلى الايجابية وحمل القنبلة ليقاتل .

وهكذا سار المسرح الأردني في هذه الفترة وغيرها أيضا إلى طرح القضايا السياسية محاولا تحريض جماهيره لاتخاذ مواقف إنسانية مع أدراك المبدع الأردني إن أفضل العروض وأكثرها نجاحا تلك التي تتناول قضية الوجدان العربي فقدمت الأسرة (الغرباء لا يشربون القهوة)التي تعالج موضوع الغزو الصهيوني لفلسطين وتثير روح المقاومة لدى الجمهور مما ضمن لها نجاحا معقولا، ومثلها مسرحية (رسول من قرية تميرا) التي تعرض ظروف الانتصارات العربية على إسرائيل عام.1973

أما باسم الدلقموني المخرج المسرحي الأردني، كان حاضرا بتجاربه على الخصوصية الثقافية العربية والأردنية في تلك الفترة وكانت عروضه تمثل جزءا من تلك الرؤية الفكرية المستندة على وعيه بالقضايا العربية حيث بحث في طفولته عن البطولات الخالدة. وقدم أبطال خالدين في ذاكرتنا إلى اليوم، أمثال خالد بن الوليد، وعلي بن أبي طالب - كرم الله وجهه-. وباسم الدلقموني المخرج يقدم شهادته لتلك الفترات السابقة من خلال ما شاهده من عروض مسرحية في فترة الستينيات التي كانت عروض تعبوية وطنية وقومية حول تعريب الجيش الأردني وطرد كلوب باشا، هذه المشاهد التي مثلها في طفولته لازمته أيضا خلال مسيرته الفنية كمخرج، فكانت معظم تجارية الجامعية في الثمانينيات تأكيد لنفس النهج القومي والوطني، تحمل في معظمها هذه الهموم الوطنية والقومية، وساهمت كثيرا في ترسيخ البعد الوطني والقومي لدى طلبة الجامعة، حيث افتتح باكورة أعماله الجامعية في عام 1980 بعرض بعنوان (الطريق إلى بيت المقدس) .وعلى قدر مسار تجربته قدم العديد من العروض العالمية والعربية والمحلية حيث التزمت معظم عروضه في القضايا القومية إلى جانب العروض الطلابية والشعبية

المرحلة الرابعة : مرحلة الاستقرار والتطور:

وهي المرحلة التي تمتد من الثمانينيات ولغاية هذه اللحظة- وهذه المرحلة قد تقسم أيضا إلى أكثر من مرحلة:

المرحلة الأولى: متمثلة في ظهور فرقة مسرح الفوانيس و المرحلة الثانية متمثلة في تأسيس قسم أكاديمي في شمال المملكة (اربد)عام 1982 لرعاية الطاقات الإبداعية وتأهيلها أكاديميا نظريا وعمليا.

.إلى جانب عروض متفرقة غاية في الأهمية ظهرت خلال ثمانينيات القرن الماضي تحاكي الواقع السياسي منها على سبيل المثال لا الحصر:مسرحية (طريق الآلام) من أخراج هاني صنوبر التي أبرزت صورة متكاملة لأحلام الإنسان زمن الحرب.ومن ثم ما قدمته الجامعة الأردنية من عروض مسرحيه خلال الفترة(الثمانينيات) منها على سبيل المثال مسرحية(الزير سالم) أخراج محمود بدر في مضمونها التراثي دعوة صريحة للتصالح العربي ومسرحية (رسول من قرية تميرا) لنفس المخرج التي أخرجت بإعداد جديد لتأكيد مسألة الاستفهام عن الحرب والسلام .ومن العروض المتفرقة ما قدمه المخرج محمد ضمور عام 1988 مسرحية (شاطئ الزيتون) تناولت قضية الشعب الفلسطيني . إلى جانب عروض جماهيرية تناولت ذات المضامين مثل : قحطان والبعير ،التي قدمها المخرج عمر العلي عام 1988 بالإضافة إلى عروض مسرح الجامعة الأردنية .

أما فرقة الفوانيس الذي تعتبر هجمة تبشيرية على الواقع المسرحي الأردني، فتحت الطريق إمام الأجيال اللاحقة ليغرفوا من ينابيع هذا الفن الخالد بكل طاقاته دون قيد أو شرط (احتلت الفرقة بعروضها المثيرة مركز ثقل في المسرح الأردني لا من حيث الكم بل من حيث الجودة والنوعية. شرعت في إرساء أسس مسرحية مغايرة لنقد المسرح الارسطي المهيمن وفي هذا يقول عبدا لرحمن بن زيدون : (لقد ظهرت مع التمرد على المعلم أرسطو بيانات ونظريات حاولت استنبات أسئلة جديدة ومقومات مغايرة سيما بعد هزيمة يونيو 1967 حيث أصبح المسرح العربي يسال ويجيب ويطرق الأبواب المغلقة بواسطة المساهمة الفعالة والايجابية للكتاب والمخرجين والنقاد هؤلاء

حذروا من خطر الانزلاق في فصل المسرح عن الحياة أو الترويج لمقومات مسرحية مستقلة عن المجتمع والإنسان والسياسة والتطلع الجماهيري للمصير والقضايا وهو ما جعلهم يتجهون إلى تسييس الخطاب المسرحي وإعطاءه دوره الطليعي في ربط تأسيس حركة المسرح الجديدة بالدعوة القومية حيث يستطيع أن ينمو وينضج وينبثق من القدرة على التحدي والصراع) . أن المسرح العربي كما يؤكد العالم أيضا (بدأ عام 1967 مرحلة جديدة إذ اخذ يشارك حوار الأمة العربية كلها هذا الحوار الذي تجلى في التساؤل الكبير : من نحن ؟ إلى أين ؟ كيف ؟ أنها المطالبة بتحديد الندوات، تثوير الثقافة وخلق ثورة ثقافية في داخل كل إنسان في داخل كل موقع .... الخ) ومن هذه الفرق فرقة الفوانيس التي لم تخلو عروضها من الفكر التحريضي على الواقع الإنسان العربي الأردني فمن عروض الفرقة (دم دم تك) وحلم طاط طوط طيط و (الطراطير) و(فرقة مسرحية وجدت مسرحا) و (حان وقت الفانتازيا)و (جلجامش)و(طيبة تصعد إلى السماء) وغيرها من العروض التي قادها الفنان نادر عمران إلى جانب خالد ألطريفي .

وأخيرا وخلال عقد الثمانينيات والتسعينيات جاءت عروض المسرح في جامعة اليرموك متوافقة مع نفس الهدف والغاية التبشيرية إذ لم تخلو العروض من:

الفكر القومي فكان على سبيل المثال الصدام العربي الإسرائيلي حاضرا والأمثلة كثيرة على العروض التي تناولت الفكر القومي وكشفت الغمة عن أطماع المستعمرين في الأرض والإنسان ومن أهم الأمثلة في مطلع الثمانينيات عرض (عش المجانين) لمخرجها المصري عبدا لرحمن عرنوس التي مثلت الثورة والتمرد على كل أشكال القمع والسلطوية وعروض المدرسة زين غنمه والعراقي عوني كرومي والفنانة فوزيه الشندي .

وعروض أخرى قدمتها الجامعة في الفترات اللاحقة لأساتذة القسم منها عروض الدكتور محمد الرفاعي (الصرخة) التي قدمها في مطلع تسعينيات القرن الماضي ، صرخة الحرية وعرض (ليلة زفاف الكترا) و(انتجونا) ، إلى جانب عروض الدكتور مخلد الزيودي وعروض محمد نصار في : (عريس لبنت السلطان) وعرض (ضحايا على أوراق متناثرة) وعرض(الفيل يا ملك الزمان) وعرض(كاليجولا) و عرض(الرخ) وكذلك عروض غسان حداد مثل : مسرحية (أنسو هيروسترات) و(جسر أرتا) و (هل أتوا) .

عروض استلهمت الواقع وأسقطته على الوضع العربي الراهن وهي أمثلة حية لا زالت شاهدة إلى ما ذهبنا إلية .

أما مرحلة التسعينيات:

لا تنفصم عن سابقتها وعروضها تنقسم ما بين عروض جادة وعروض جماهيرية بذات الهدف والغاية (وهي تمثل امتدادا طبيعيا لكل المراحل السابقة)عروض تبنتها فرق مسرحية مثل : مختبر موال ،فرقة الرحالة ، مسرح إل :60 كرسي ، فرقة المسرح الحر ، المسرح الشعبي ، فرقة طقوس ، وفرقة مسرح الفن ، في شمال المملكة وعروض أخرى قادها مخرجون شباب ظهروا في تسعينيات القرن الماضي .

كل هذه الفرق و هذه العروض قادها مخرجون أكفاء ذات قامات فنية أردنية عالية تميزت بظهور أكثر وتنوع اشمل لعرض القضايا الإنسانية العامة من خلال مخرجون مميزون ومخرجون مدربون يحملون رسالة الفن بوعي أمثال : حكيم حرب ، محمد خير الرفاعي ، غنام غنام ،محمد يوسف نصار ،عبد الكريم الجراح ، محمد ضمور،حسين نافع ،.عصمت فاروق ، حسن سبا يله ، فتحي عبد الرحمن وغيرهم .

ومن ثم عروض المسرح الجماهيري التي استمرت في عروضها لغاية هذه اللحظة عروض حمله على عاتقها مسؤولية التعبئة الجماهيرية في عروض كوميدية أشبه بالكباريه السياسي .

المسرح الجماهيري

صل في نهاية رحلتي إلى المسرح الجماهيري أو كما يطلق عليه المسرح التجاري (الخاص) غير المدعوم رسميا من الجهات المعنية في دعم الثقافة والفن ويعتمد بشكل مباشر على مفهوم وظهور النجم.

مسرح قد يكون له خصوصيته في الأردن من حيث طرحه للقضايا وفي أسلوب معالجتها وكيفية اختيار الأحداث وهذه الخصوصية ترجع كما اعتقد إلى ما أشار أليه المخرج الأردني مخلد الزيودي بقوله : في لقاء لصحيفة العرب اليوم حول : (أسباب تراجع المسرح الأردني أمام الفضائيات والإنتاج الدرامي: قضيه للنقاش) أن هذا المسرح الجماهيري الذي ظهر بشكل واضح و جلي (بعد عام 1989 وهي سنة العودة للحياة النيابية إلى رفع سقف الحريات التي تزامنت مع حرب الخليج الثانية ووقوف الفنان الأردني مع الشعب العراقي مما نتج عنه موقف سياسي خليجي جاء على شكل مقاطعة للفنان الأردني، والى مقاطعة أعماله الفنية وحتى مقاطعة أي عمل عربي يشارك فيه فكان لا بد من العودة إلى المسرح)وهذا ساعد إلى تأكيد خصوصيته المحلية العالية التي ربما لم تتحقق لمسرح غيره فبدأت تجارب جماهيريه جريئة تظهر لمخرجين من أمثال : محمد الشواقفة، مخلد زيودي ، محمد ضمور ، وأخيرا ظهور الفنان حسين طبيشات كمخرج لمعظم أعماله .

مخرجون ثوار ثائرين على الواقع السياسي، بعد حرب الخليج الثانية جراء موقف الأردن الرسمي من تلك الأحداث شاركهم نجوم الكوميديا الأردنية ممن اثروا وقدموا ورفعوا من سوية العرض الجماهيري من أمثال : الكوميدي حسن إبراهيم ومحمود صايمة وعثمان الشمايلة، وسعد الدين عطية وغيرهم الذي لا يتسع المجال لذكرهم ويضيف الزيود : (قد ساهمت الحرية الممنوحة على خشبة المسرح لهؤلاء الفنانين الأردنيين وغيرهم أن يقدموا أعمالا انتقدت الواقع السياسي والاجتماعي في الأردن ولاقت هذه الأعمال نجاحا جماهيريا كبيرا جدا على الصعيدين المحلي والعربي من خلال أفواج السياح العرب الذين وجدوا فيما يقدم على مسارح المملكة من عروض مسرحية سقفها عال جدا ربما متنفسا لهم كون مثل هذه الأطروحات ربما أيضا غير مسموح بها في بلدانهم».

وهو في هذه الخصوصية قد يكون عكس مثيلاته في المسارح العربية إذ حمل على عاتقه منذ اللحظات الأولى التفكير في تشكيل الفرق الخاصة الربحية خلال تسعينيات القرن الماضي حمل مسؤولية نقل الأحداث بأمانة وترجم معظم القضايا السياسية التي مرت على الأمة دون أن يستثني قضيه أو حدث أو مشكله محلية وعربية ودولية لها علاقة بالقضايا العربية قدمها للجمهور الأردني بأسلوب ساخر مضحك وممتع و شيق في عرض دقيق لتفاصيل الأحداث التي سخر منها وقدم وجهة نظره وفق رؤية الجماهير العامة أو كما تتصور الجماهير وتحب أن ترى الإحداث بصورتها الكاريكاتورية المنسوخة من الواقع الإنساني العالمي والعربي و الأردني دون أن يهتم بالموقف الرسمي للحكومات فعرض مواقفه بكل صدق في قضية العرب المركزية الأولى (الصدام العربي الإسرائيلي) ومن العلاقات الخارجية التي كانت محط أنظار الناس ويدور حولها الجدال والنقاش مثل :الصراعات العربية العربية والعربية الدولية أيضا كما عرض العلاقات الداخلية التي تمثلت بين السلطة التشريعية والتنفيذية وما بين الجماهير العامة وذلك في معظم عروض تلك الفرق الجماهيرية دون استثناء فقدمت تلك الإحداث بطريقة واقعية مباشره وأخرى بأسلوب غير مباشرة بإسقاطات محدده على الواقع السياسي للقضايا المطروحة التي عكست نفسها على الموقف الشعبي الأردني .

وأحيانا دافع المسرح الخاص عن سياسة الأردن(الوطن) في عروضه الساخرة عندما كان يتعرض الأردن لهجمات إعلامية شرسة من جهات مغرضة في بعض عروض هشام ونبيل المسرحية والتلفزيونية.

كما قدم المسرح الجماهيري عروض فنية كاريكاتورية شعبيه تدافع عن الحق الأردني وإعلان مواقفه الشريفة اتجاه الحدث في القضايا السياسية المختلفة.

فجاءت عروض المسرح الجماهيري في معظمها تأكيدا للهموم الإنسانية العامة ولا أدل على ذلك من المسرحيات التي قادها المخرج الأردني محمد الشواقفة ولعب بطولته الفنان الأردني موسى حجازين والعروض التي قدمها الفنان الأردني محمد الزواهرة و حسين طبيشات في فرقة زواد ولد عواد وقادها الفنان مخلد زيودي ومحمد ضمور وآخرون بالإضافة إلى عروض هشام ونبيل في الكباريه السياسي . كما قدم المسرح الجماهيري أيضا العلاقات العربية العربية في عرض مثل : (الزير سالم) من أخراج الزيودي العرض الذي تناول مسألة سياسية هامة شائعة في دول العالم الثالث وهي الاستحواذ على السلطة بالطرق غير الديمقراطية،.

اهتم المسرح الجماهيري كثيرا في معظم موضوعاته في طرح القضايا السياسية ذات الخصوصية المحلية فناقش على سبيل المثال لا الحصر موضوع الانتخابات البرلمانية والبلدية في العروض التي كتبها مخلد زيودي لفرقة زواد ولد عواد بالتحديد في عرض مثل : (المرشح الشعبي) وموضوع الحريات العامة في عرض : (ديمقراطيه ونص) .وننتقد أيضا وقدم المسرح الجماهيري معظم رجالات الدولة دون استثناء سخر منهم وكشف عيوب سياساتهم وطالبهم بالإصلاحات في عرض مثل : (حكومة خمس نجوم) . وقدم موسى حجازين أيضا عرض بعنوان : زمان الشقلبة التي تتحدث عن الديمقراطية في الأردن مواطن حسب الطلب» ينتقد فيه حكومة عبدا لكريم الكبارتي إبان أحداث الخبز عام 1997 وعرض إلى من يهمه وتتحدث عن حالة الفساد و المحسوبية والواسطة في الأردن وما يؤكد ذلك الطرح أيضا سلسلة العروض التي قادها نجمي الكوميديا الأردنية في تسعينيات القرن الماضي هشام يانس ونبيل صوالحة حتى نهاية العقد نفسه في سلسلة (أهلا حكومة) التي تناولت معظم الموضوعات الداخلية والخارجية التي تمثل العلاقات بين المواطن والمسئول والعلاقات العربية العربية والعربية الدولية .

ولا زال الحبل على الجرار في عروض جماهيريه تسخر من واقع الأمة ومن الأحداث والقضايا والصراعات السياسية والعلاقات الداخلية والخارجية في اغلب العروض المسرحية لكل من يعمل في هذا القطاع أو النوع الفني من المسرح الجماهيري . وان نظرة بسيطة إلى عناوين وأسماء تلك المسرحيات التي قدمها المسرح الجماهيري الأردني يكفي للتدليل إلى ما ذهبت إليه :

ـ فرقة (زواد ولد عواد) التي لعب بطولة عروضها الفنان محمد الزواهرة إلى جانب الفنان حسين طبيشات ::المرشح الشعبي ، ديمقراطيه ونص ، حكومة خمس نجوم ، الشاطر يحكي ، مدريد واشنطن وبالعكس ، ومسرحية دولة الرئيس .

ـ الفرقة التي لعب بطولة عروضها الفنان موسى حجازين : قدمت عروض مهمة مثل مسرحية (زمان الشقلبة) و (هاي أميركا)ومسرحية (هاي مواطن)و (مواطن حسب الطلب) و (إلى من لا يهمه الأمر)ومسرحية(ابتسم أنت عربي).

ويضيف الزيودي في نفس اللقاء السابق بقوله :» لقد استمر المسرح اليومي إلى عام 2000 ليتراجع هو أيضا لصالح المحطات الفضائية التي بدأت تستقطب نجوم المسرح اليومي في أعمال درامية تلفزيونية تحقق مردودا ماديا كبيرا لهؤلاء النجوم».) وعلى الرغم من ذلك ما زالت تلك الفرق وغيرها مثل الفرقة التي أسسها طبيشات بعد عام 2000 تجوب في عروضها طول البلاد وعرضها تقدم عروضها السياسية .

هكذا استمر المبدع الأردني يحمل أعباء التنمية الفكرية ويقع على مسؤوليته التبشير بقهر الحاضر من ويلات الاستعمار والاحتلال والثورات الداخلية وصولا إلى مطلع الألفية الثالثة : فقد ظهر جيل أخر من خريجي الجامعات المحلية والعربية

والعالمية (إلى جانب مخرجي الفترات السابقة التي لم ينقطع عطائهم الإبداعي) شباب متحمس لقضاياه وراح يقدم عروض شبه مباشره للقضايا التي تعصف بالأمة ويحاول أن يقدم وجهة نظر خاصة به لمفهوم الصراع العربي العربي و العربي الغربي وخاصة فهمه للصدام العربي الإسرائيلي أمثال : خليل نصيرات ،محمد قاسم البحر ،باسم عوض ، محمد بني هاني ، علاء الجمل ، فراس الريموني ،مجد القصص ، زيد خليل ، علي الجراح ، عيسى الجراح ، أياد شطناوي وغيرهم الكثير أيضا مخرجون استمدوا موضوعاتهم من الإرث العالمي والعربي والمحلي ومحاولة إسقاطه على الواقع المعاصر في تفسيرات غاية في الجمال وكأن النصوص العالمية والعربية التي قدمت في المسرح الأردني هي نصوص محلية تفضي إلى معالجة الواقع السياسي الذي نعيشه ونحيه ومما يؤكد ذلك الرؤية الجمالية لتفسيرات وفهم تلك النصوص معظم ما قدمه الجيل الجديد الذي ظهر بعد عام 2000 من خريجي الأردن وبعض المعاهد العربية .وان تلك المحاولات فتحت الباب أمام المبدعين ليغرفوا من هذه المصادر سيما وان المسرح العربي والأردني يعاني من أزمة النص المسرحي.

ويبقى الباحث مسكون بالكشف عن قضاياه السياسية والقومية في العرض المسرحي الأردني على أنها من القضايا التي شغلت المبدع الأردني إلي يومنا هذا.

إن هدفي من هذا العرض هو كشف الغمة عن أهمية المسرح وغايتة وخلق التواصل بين المبدع وصناع القرار من جانب وبين الجماهير العامة من جانب ثان ومحاولة خلق الثقة بالمسرح الأردني الذي يتعرض بين فترة وأخرى إلي هزات (عروض رخيصة) غير مسئولة من جهة ثالثة

المسرح الذي أخذا منا سنوات من العمر تراوحت بين 1918- الآن تقريبا .

تجارب وعروض هي غاية في الأهمية بحثت في جذور أعماق المبدع الأردني التي جاءت منسجمة مع اهتماماته ومع اهتمامات جماهير الأمة بقضاياه القومية وامتدادا طبيعيا لها فقد فرضت ظروف الاستعمار والمقاومة والثورات والأحداث الداخلية والخارجية اختياراتها على المبدع العربي في الأردن . هذه الأحداث هي التي جعلتني ابحث في الفكر القومي لتكون منطلقات أساسية في المسرح العربي الأردني. إضافة إلي هذا الهاجس هناك هاجس أخر كان يشغلني هو التراكمات الإبداعية للعروض الأردنية واتفاق مبدعيها على الأهداف حيث تبين إن معظم عروض المسرح الأردني قامت على تشريح الواقع السياسي ونقد ما فيه من سلبيات ، مع الإصرار على المشاركة العامة في التعبئة الجماهيرية العامة.

المصادر والمراجع:

1 – عبد اللطيف شما و احمد شقم : المسرح في الأردن . سلسلة المسرح في الأردن – (1) . رابطة المسرحيين الأردنيين.

2 – مخلد الزيودي : المخرج في المسرح الأردني . دار الينابيع والتوزيع والإعلان 1993.

3- عبدا لرحمن ياغي : في الجهود المسرحية الإغريقية ، الأوروبية ، العربية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر . 1980.

4 – بشير هواري : الحركة المسرحية في الأردن ، الواقع والهموم . رابطة الكتاب 1980.

5 – أسامه فوزي: أراء نقدية. المطبعة الاقتصادية. 1975 .

6 - سمير قطامي : الحركة الأدبية في الأردن . (ج 1 و ج 2) وزارة الثقافة 1981

7 – محمود إسماعيل بدر : المسرح في الأردن ، بانوراما حركة المسرح الأردني 1983 و 1984

8 – فراس الريموني : الطقوس البدائية والمسرح . دار الكندي .2009

9 – عبد الرحمن بن زيدان : قضايا التنظير للمسرح العربي . اتحاد الكتاب العرب 1992

10- المسرح في الأردن : أوراق ملتقى عمان الإبداعية ، ملتقى المسرح في الأردن 2002

11 – المسرح الأردني : واقع وتطلعات . ملتقى عمان الثقافي . 1995 .

12 - بعض إعداد الصحف اليومية الأردنية : (الرأي ، الدستور، الشعب)

جمالية الأسلوب الشعري
في ديوان «ممالك ضائعة» لـ علي جعفر العلاق

د. عصام شرتح

تحفّزنا بعض التجارب الشعرية، وتثيرنا فنياً دون تلميعات إعلامية، أو طنطنات صحفية التي هي - في واقع الأمر- لا تزيد التجربة إلا بهرجة كاذبة، ولمعاناً زائفاً، وتزويقاً هلامياً ضحلاً، إذ سرعان ما تطفو مثل هذه التجارب على السطح، وتظهر هشاشتها لاحقاً – لا محالة؛ وما من شك في أن تسلق الكثير من المتحذلقين ناصية الشعر، وسلم الشعرية في الآونة الأخيرة دون تملكهم لأدواته الشعرية، أو حتى تملكهم لمغازيه الفنية، ومواطن تحسسهم لرؤاه الجمالية؛ التي هي - بالدرجة الأولى- ينبغي أن تتمثل في معرفة حقيقية لجوهر العملية الإبداعية؛ قد شوه عملية التلقي، وشوه - من ثم - الإحساس الجمالي بعملية الإبداع؛ ولا نغالي إذا قلنا: إن النقد الإيهامي الفضفاض الذي نعيشه اليوم، بأحكامه المغلوطة، ومجاملاته القاتلة، وتبهيره اللامعقول لبعض التجارب الهشة قد حرف مسار النقد؛ وشوه مشروعيته القرائية لدى الكثير من جمهرة المتلقين؛ مما أوقع الكثير من النقاد في هاوية الضياع؛ واجترار مرارة الخيبات، والنكسات المتتالية؛ وهذا القول يؤكده الشعراء أنفسهم من خلال تجاربهم اليومية المعيشة؛ إذ إن الكثير من الشعراء الحقيقيين، يعانون عقماً نقدياً لأسباب ما يجهلونها؛ أكثرها الإعلام الطنان لتجارب هشة على حساب التجارب الفنية المثيرة؛ المتجذرة في تاريخ الفن وروح الإبداع؛ واللافت أن نقادنا اليوم يمكن أن نسمهم بـ(سماسرة الكلمة) يتاجرون بالكلمة، ويتقاضون ثمن ما يكتبون؛ ويروجون لما يكتبون بعناوين طنانة، براقة؛ ما إن تدخل عالمها سرعان ما تستغيث هرباً وحسرة، وندامة على ما ضيعت من وقت وجهد كبيرين في متابعة التشريحات النقدية لتلكم التجارب الهدامة لا البناءة للعملية الإبداعية.

وإننا بمطالعتنا لتجربة الشاعر علي جعفر العلاق في ديوانه الموسوم بـ«ممالك ضائعة» ذهلنا بالمستوى الفني الرائق لقصائده؛ رغم أن هذا الرجل لم ينل حقه من الدرس والاهتمام النقدي؛ إذ إن ما يميز هذه التجربة فاعلية نصوصه على محايثة الجمال شكلاً ومعنًى؛ من خلال بنائها بناءً هندسياً معمارياً مثيراً، وقدرتها على المباغتة التصويرية، ورفد الصور بمثيرات لا يدرك كنهها حتى الشاعر نفسه؛ وما من شك في أن العثور على مثل هذه التجربة في خضم مطالعتنا النقدية الواسعة لأمر مفرح؛ خاصة إذا عرفنا أن هذه التجربة تتأسس على مثيرات جمالية عدة، نذكر من بينها ما يلي:

المناورة التشكيلية، والتقصي المشهدي:

ونقصد بـ(المناورة التشكيلية، والتقصي المشهدي):

قدرة الشاعر على اختيار التشكيلات اللغوية الصادمة التي تترك صداها الشعوري العاطفي من خلال مناوراتها التشكيلية، وقدرتها على تفعيل الرؤية الشعرية من خلال استغراقها في التفعيل المشهدي، والاقتناص التصويري اللامتوقع لحيزات تشكيلية (تصويرية) مراوغة، تثير الموقف الشعري، وتؤسس رهافة الصورة، وتعمق جوهر الرؤية ومغزاه الفني.

◄ باحث أردني.

وقد اعتمد العلاق على هذه الديناميكية في إثارة الصورة الصادمة التي تمتاز بمناورتها التشكيلية، وقدرتها اللافتة على الاستغراق في المداليل الشعورية العميقة لمشاهده الشعرية، كما في قوله:

«أوقدوا النارَ يا رعاةُ، سريرُ الليل ثلجٌ ووحشةٌ، لا مرايا العشبِ تحمي نعاسَنا، ولا اليمامُ، ورقُ النوم لم يعدْ مثلما كانَ وديعاً: هلِ القصائدُ رملٌ؟ هل دمُ الوردِ قشرةٌ، أم رخامٌ؟ تلكَ نارُ الرعاةِ، أيُّ نبيذٍ مزجَ العشبَ بالأسى؟ أيُّ ريحٍ حملتْ خوفَهم إليَّ؟، جسورُ الروحِ تذوي كوردةٍ تتلوّى: لا المصابيحُ، لا الندى لا الكلامُ...»(1).

إن ما يعمق مداليل هذه القصيدة إثارتها التكثيفية من خلال مهارة الصياغة، والقدرة على إثارة التساؤل الجمالي المثير، الذي يخفي وراءه دهشة تعبيرية، وقدرة تركيبية هائلة، كما في قوله: «هلِ القصائدُ رملٌ؟ هل دمُ الوردِ قشرةٌ، أم رخامٌ؟ تلكَ نارُ الرعاةِ، أيُّ نبيذٍ مزجَ العشبَ بالأسى؟»: إن من يدقق في هذه التساؤلات الجمالية المفتوحة، التي تقتنص التشكيلات الفنية، يلحظ قدرتها على المباغتة / والمناورة التشكيلية، وهذا ما تبدى في قوله: «جسورُ الروحِ تذوي كوردةٍ تتلوّى: لا المصابيحُ، لا الندى لا الكلامُ».

وقد اعتمد الشاعر الأسلوب الجمالي في خلق المناورة التشكيلية، وإثارة الموقف العاطفي المثير؛ مما أدى إلى تكثيف رؤيته، وتكثيف مستوى إحساسه العاطفي؛ كما في قوله:

« تعاليْ نتمدّدْ بمحاذاة هذا الليلْ، نتشمّمُ أنينَه اللذيذَ، وندعكُ صدورَنا بحجارتِه الدافئةْ، لليلِ وسكّرهُ وأدغالُه، ولأغانينا رائحةُ الخيولِ الهائجة قلوبَنا مُبلّلةٌ بالدمعِ، فمن أينَ يندلعُ هذا الصهيلُ المشمّسُ؟»(2).

إن من يدقق في هذه القصيدة يلحظ إحساسها العاطفي الشاعري الرومانسي؛ وصورها المقتنصة بعمق، ومناورة تشكيلية عالية؛ غاية في الإثارة، والتحفيز الشعوري المكثف، كما في هذه الصور الشاعرية المبتكرة في تمفصلاتها التشكيلية، وتقصيها المشهدي الكثيف، كما في قوله: «ولأغانينا رائحةُ



الخيولِ الهائجة قلوبَنا مُبلّلةٌ بالدمعِ، فمن أينَ يندلعُ هذا الصهيلُ المشمّسُ؟»، واللافت حرص الشاعر على خلق المواقف العاطفية، وتمثيلها بدقة للقارئ مضمخة بعبير التجربة، وبنرة الإيحاء، كما في قوله: «تعاليْ نتمدّدْ بمحاذاة هذا الليلْ، نتشمّمُ أنينَه اللذيذَ، وندعكُ صدورَنا بحجارتِه الدافئةْ».

وثمة شكل من أشكال التمازج الفني، والتقصي المشهدي يسهم في تكثيف رؤية القصيدة، وتحميلها بمثيرات تصويرية عديدة، كما في قوله:

«حينَ دقّ المطرُ المعتمُ بابي، قلتُ: أنثى الغيم، فاحمرْ حصى الغابات، واكتظتْ شراييني بالخيلِ، تعالتْ ضجّةُ القطعانِ، واخضرّتْ عصافيرُ الترابْ»(3).

يحاول الشاعر – في هذه القصيدة – تحميلها رؤى عديدة ، غاية في التكثيف، والإدراك، والتفعيل الشعوري بالموقف

العاطفي، محاولاً إثارة القارئ بالمناورات التشكيلية، والقدرة على المباغتة التصويرية، بصور حسية مرهفة في إسناداتها، وتجلياتها المشهدية، كما في قوله: «فاحمرَّ حصى الغابات، واكتظّتْ شراييني بالخيل، تعالتْ ضجَّةُ القطعانِ، واخضرَّتْ عصافيرُ الترابْ». وعلى هذا النحو الفني؛ يثيرنا الشاعر علي جعفر العلاق بالمواقف التصويرية المباغتة التي تعتمد دهشة المناورات التشكيلية، وقدرتها الفائقة على التقصي المشهدي، والعمق الدالي والمدلولي في آن، كما في قوله:

«يهطلُ الليلُ على عشبِ الكمنجاتِ الكسيرةْ، ما الذي شتتَ شملَ العازفينْ ؟ أيُّ دمع فاحَ من روحي، ومن رملِ الظهيرةْ ؟ فالمدى بعضُ بكاءِ الخيلِ، والأيامُ غربانٌ وقشٌّ، وحنينْ؟»(4).

هنا، نلحظ تنامي الصور التوصيفية المثيرة في اقتناص المشهد، وتعميق الرؤى العاطفية، التي تحفّز الموقف العاطفي، وتثير المغزى الجمالي الكامن وراءها من خلال دهشة الإسنادات، ورهافة الصور المشهدية التالية: «يهطلُ الليلُ على عشبِ الكمنجاتِ الكسيرةْ / ما الذي شتتَ شملَ العازفينْ ؟ « . إن هذه الصورة تتنامى تشكيلياً ومداليل الصورة الختامية ؛ لتستحوذ على القفلة الشاعرية المغرقة في التفعيل / والتمفصل الشعري ، كما في قوله : « / ما الذي شتتَ شملَ العازفينْ ؟ / والأيامُ غربانٌ / وقشٌّ ، وحنينْ ؟ « ؛ إن هذا التآلف التقفوي لم يأت مرسوماً بشكل مسبق ، وإنما جاء منساباً مع رهافة الصورة ودفقتها الإيحائي الشاعري المدهش. وعلى هذا النحو الفني ، اعتمد الشاعر علي جعفر العلاق على المناورات التشكيلية التي تختزن الرؤى / وتفعّل المداليل الشعرية بشكل يتوافق فنياً مع تناغم القوافي / وإثارة الفواصل التصويرية الشطرية . محققاً تآلفاً تاماً بين الشكل الأسلوبي / والمهارة التشكيلية ؛ وهذا ما يحسب لفضاء قصائدة أنها تتنامى مشهدياً ؛ انطلاقاً من الجزء إلى الكل ؛ وليس العكس ، بمعنى أن ما يثير قصائده الصور الجزئية وائتلافها مشهدياً ومداليل الصور الكلية العامة .

جمالية الصورة التوصيفية الحسية :

ونقصد بـ(جمالية الصورة التوصيفية الحسية):

الصورة التي يرصد فيها الشاعر لحظات توصيفية شعورية تتعلق بالذات ؛ وترصد الواقع المحيط بهذه الذات ؛ بصور غايتها توصيف الرؤية / وتعميق مداليل الشعور العاطفي في القصيدة ؛ إن على صعيد الصور الجزئية / وإن على صعيد الصور الكلية المؤسسة لبنية القصيدة .

وقد استطاع العلاق أن يوظف الرؤى والمداليل الشعورية العميقة ؛ مسهماً في تكريس الصور التوصيفية الجزئية على المستويات كلها ؛ مفعلاً رؤيتها من خلال تنامي النسق التصويري التوصيفي في المشهد الشعري ، كما في قوله :

« خذني إلى مائها / يا ماءُ ، إن فمي حجارةٌ / ودمي ليلٌ يموجُ لظًى / ماذا تشمُّ يدي في الريح ؛ أغنيةٌ من أغنيات يديها ؟ / نجمةٌ خلعتْ غبارَها في مهبّ الريح ؟ / أينَ مضتْ أنثى الينابيعِ ؟ هل أمضي بلا امرأة مبتلة ؟ دون أوطانٍ ألوذُ بها ؟ / أين اختفتْ ؟ أين عيناها ؟ / هما قمرا أمسٍ جميل ، ومصباحا غد شرس / يا وردةَ الريح ، مرّي / ذابلٌ جرسي / سربٌ من الطيرِ يعلو كيفَ أفلتَ من شَباكيَ الحلمُ والمعنى ؟ / وأينَ مضتْ مليكةُ الماء .. ؟ / كانَ النهرُ يسرفُ في عناده ، وأنا أعدو / أحمِّلُه ما فيَّ من وحشة زرقاءَ ، أتبعُه حتى النهايات ، بل حتى البداية .. لا ماءٌ يضيءُ حصى روحي ، ولا حجرٌ تنبو الحوادثُ عنه ، أيُّ سيدة ؟ / أيُّ الينابيع نادتها ؟ / أعودُ إلى أحجارِ روحي : قرًى من وحشة ولظًى أعودُ بالماء منها .. / أيةُ امرأة تدني حجارةَ روحي من أنوثتها ؟ / تفوحُ كالغيم محروقاً ، تلملمُني حلماً ، فحلماً ؛ فأنمو مثلَ هاوية / فوضى الينابيع تبنيني وتهدمُني .. / سربٌ من الطير قلبي ، هودجٌ خربٌ / فأينَ نجمتُه الزرقاءُ ؟ / أتبعُها منذُ الطفولة مذعوراً وتتبعني لا اليأسُ لا مطرُ النسيانِ لا وطني .. « (5).

هنا ، يباغتنا الشاعر بجمالية الرؤية التوصيفية التي تتعلق بالموقف العاطفي الصوفي ؛ مكرساً جل رؤاه الشعرية على صور عاطفية حسية في مظهرها الجزئي / ذات فاعلية قصوى في

مشهدها الرومانسي الشفيف ؛ كما في قوله : « خذني إلى مائها/ يا ماءُ ، إن فمي حجارةٌ / ودمي ليلٌ يموجُ لظًى / ماذا تشمُّ يدي في الريح ؛ أغنيةٌ من أغنيات يديها؟/ نجمةٌ خلعتْ غبارَها في مهبِّ الرّيح ؟ / أينَ مضتْ أنثى الينابيع ؟ » . واللافت قدرة الشاعر اللامتناهية على تفعيل الصور التوصيفية الحسية التي تسهم في تعميق الشعور العاطفي / وتحفيز القارئ لمداليل الصور المبتكرة التي تخطها هذه التجربة ، كما في قوله : « أيةُ امرأة تدني حجارةَ روحي من أنوثتها ؟ / تفوحُ كالغيم محروقاً ، تلمّلمُني حلماً ، فحلماً؛ فأنمو مثلَ هاوية » . وما يعمق فاعلية الصور التوصيفية إحساس الشاعر الرهيف بالموقف العاطفي / وتفعيله للصور المكثفة ، كما في قوله : « سربٌ من الطير قلبي ، هودجٌ خربٌ / فأينَ نجمتُه الزرقاءُ ؟ / أتبعُها منذُ الطفولة مذعوراً وتتبعني لا اليأسُ لا مطرُ النسيانِ لا وطني .. » . وعلى هذا النحو ، يكثف العلاق مداليل قصائده على دينامية الصور التوصيفية المشهدية المثيرة ، التي تعمق الموقف العاطفي / وتكثف الرؤى المشهدية الفاعلة في توجيه الرؤية / وتوجيه الإحساس الشعوري المرتبط بها لتبدو بغاية المغنطة / والتفعيل الشعوري العميق .

وقد يكثف الشاعر الصور التوصيفية في سياقها المشهدي، معتمداً الدقة / في اختيار الموقف العاطفي / وفنية التعبير التصويري الذي يجسد هذا الموقف بكل حرارة التجربة / وعمق الرؤية / وفنية الحركة المشهدية ، كما في قوله :

« صباحُ ذراعيك يغمرُ روحي / ويسألُني عن عويل الحصى في جروحي .. يفاجئُني بالندى والصهيل ؛ ويهجمُ مثلَ الغزالِ عليَّ / يكسّرُ شباكَ قلبي / يفجرُ فيَّ ينابيعَ وحشيةً / ويذودُ القطا عن ندى النوم ؛ ماذا فعلت بقيثارتي ؟ ما الذي تفعلينَ بمائي ؟ / يدايَ تنوحانِ من هلعٍ ، ونهارٌ من العشبِ مشتعلٌ في دمائي / صباحُ ذراعيك يجتاحُني ويهدمُ وكرَ الينابيع ، يا امرأةً تصعدُ الآنَ من جمرةِ الروح / ، حتى أقاصي الجسدْ / لقيثارتي لوعةُ الذئبِ منتحباً / ولقلبي انكسارُ الرعدْ »(6) .

يثيرنا الشاعر بإيقاع الصور التوصيفية المثيرة التي تعمق الشعور العاطفي / ، بصور معتمدة التفاعل الحسي / والإثارة التصويرية المراوغة ، كما في قوله : « صباحُ ذراعيك يغمرُ روحي / ويسألُني عن عويلِ الحصى في جروحي .. يفاجئُني بالندى والصهيل ». واللافت إثارة الصور الحسية التي تفاعل الموقف العاطفي / وتشحن الرؤية الشعرية بالتكثيف/ والإيحاء ، كما في قوله : « صباحُ ذراعيك يجتاحُني ويهدمُ وكرَ الينابيع » ؛ وعلى هذا النحو الفني / يكثف الشاعر الصور التوصيفية التي ترصد مظاهر المشهد الغرامي الذي يؤسسه الشاعر ، بغية إثارة القارئ بالأسئلة التصويرية المباغتة التي تفتح الحيز الدلالي على أشده ، كما في قوله : « ماذا فعلت بقيثارتي ؟ ما الذي تفعلينَ بمائي ؟ / يدايَ تنوحانِ من هلعٍ ، ونهارٌ من العشبِ مشتعلٌ في دمائي » ؛ وهكذا ، يثيرنا العلاّق بإيقاع صوره التوصيفية التي تغذي الموقف العاطفي / وتحفّز القارئ إلى متابعة دينامية الصور الحسية التي تزيد عمق الرؤية الشعرية / وكثافتها التصويرية .

جمالية الخطف السردي / والتلاعب بالمشهد الشعري :

ونقصد بـ(جمالية الخطف السردي / والتلاعب بالمشهد الشعري) :

أن يحاول الشاعر أن يعزز رؤيته الشعرية من خلال إيحاء السرد / وتقصيه الممتد إلى كامل الحيز المشهدي / من خلال كسر النسق السردي بالصور المباغتة التي تعزز المثيرات السردية / وتحرك بنية السرد بعد الركود / والسكون الذي طاله من خلال إطناب السرد / وتقصيه الممتد الطويل .

وقد تفنن العلاق في تشكيلاته التصويرية ؛ لكسر رتابة السرد / بالتعزيزات التصويرية التي تتلاعب بالمشهد الشعري / وتحفّز القارئ إلى متابعة جوهر الرؤية الشعرية، كما في قوله :

« رحلتْ ليلى / فظلَّ الليلُ منسياً على الشرفة ، منذُ البارحةْ، وأنا أصغي إلى كأسي : وردٌ يا بسٌ يجتاحُ رملَ الناي / ليلى عطرتْ ليلي بالتفاح / والوحشة : نجمٌ قاتمٌ / يربكُ ماءَ الروحِ .. / منذُ البارحةْ / وأنا أبحثُ في روحي عن

أطلال ليلى: ليسَ إلا حجرُ الذكرى ، / وإلا كمأةُ الفجرِ ، وريحٌ جارحةٌ« (7).

إن من يدقق – في هذه القصيدة – يلحظ أنها تضج بالشعرية من خلال رهافة الصور / ورسم المشهد الغرامي إثر فقد حبيبته ليلى / التي عطّرت أيامه / ومنحته الجمال/ والحيوية / والصفاء / كما في قوله : « رحلتْ ليلى / فظلَّ الليلُ منسياً على الشرفةِ ، منذُ البارحةْ ، وأنا أصغي إلى كأسي : وردٌ يا بسٌ يحتاجُ رملَ الناي « . وقد جاء الأسلوب السردي غاية في التفعيل / والتكثيف الإيحائي للمشهد الشعري : « منذُ البارحةْ/ وأنا أبحثُ في روحي عن أطلالِ ليلي : ليسَ إلا حجرُ الذكرى ، / وإلا كمأةُ الفجرِ ، وريحٌ جارحةْ « .

ولعل ما يكسر رتابة الصور السردية عمقها التصويري الإيحائي / وتلاعبها بالمشهد الشعري تلاعباً يستدعي التأمل في جزئيات الصور / ومداليلها الرومانسية الشفيفة ؛ وهكذا تبدو القصيدة في تفاعل / وتكامل / وتنسيق على مستوى صورها الجزئية ضمن المشهد الشعري العام .

وقد يعتمد العلاق في تأسيس شعريته على التلاعب بالسرد من خلال الخطف المشهدي / والتعميق التصويري ، الذي يباغت القارئ بمنحاه التشكيلي / وأيديولوجيته الفنية ، ومنهجه التصويري داخل النسق الشعري ، كما في قوله :

« شاعرٌ ماتَ : اشتعلنا ؛ فنسيمُ الصبحِ رملٌ ، والسماواتُ حصّى يشتعلُ .. / شاعرٌ هاجرَ أو غابَ : العصافيرُ رمادٌ بينَ كفيه ، وحلمٌ مهملٌ / شاعرٌ ينبحُ في مزرعة الطاغوت ، قلبٌ أسودُ النبضِ ، وأذنٌ صاغيةٌ .. / شاعرٌ يغسلُهُ الحلمُ ، يغنّي : أنحني للعشبِ ، لا للطاغيةْ « (8).

هنا ، يعتمد الشاعر التصوير الحسي في كسر رتابة البداية السردية الباهتة ؛ إذ انتقل من التوصيفات التصويرية السردية البسيطة إلى التمفصلات الجمالية المثيرة ؛ « فنسيمُ الصبحِ رملٌ ، والسماواتُ حصّى يشتعلُ .. / شاعرٌ هاجرَ أو غابَ : العصافيرُ رمادٌ بينَ كفيهِ ، وحلمٌ مهملٌ « . واللافت انطلاق الشاعر في حركته التصويرية من حيز تصويري إلى آخر أكثر امتداداً وكثافة وإثارة مشهدية من الحيز الأول ؛ على نحو تتضمن الكثير من الرؤى الشاعرية الجمالية المثيرة؛ كما في قوله : « شاعرٌ يغسلهُ الحلمُ ، يغنّي : أنحني للعشبِ ، لا للطاغيةْ « ؛ وعلى هذا النحو الفني المثير ، يكثف الشاعر رؤاه الوجودية ، بالانتقال من حيز إلى آخر ضمن النسق الشعري المجسَّد بما يتوافق وحيوية الرؤية / ومصداقيتها الفنية .

وقد يحاول العلاق كسر رتابة السرد بمراكمة الأسئلة التأملية الشاعرية التي تضفي على المشهد عمقاً دلالياً فاعلاً على مستوى مداليل الأسئلة المفتوحة ؛ كما في قوله :

« هدهدٌ / ضائعٌ في اشتعالِ الغبارْ / طعنةٌ في قميصِ النهارْ.. / أينَ بلقيسُ ؟ / أشجارُنا ، الآنَ ، سوداءُ / هذي الأناشيدُ سوداء / هذا المدى : أسودٌ فإلى أينَ يقتادُنا الهدهدُ؟/ كم فسيحٌ هو الليلُ ، / كم ضيقٌ حلمي / أينَ بلقيسُ ؟ / هذا الظلامُ قبائلُ باكيةٌ أمْ غبارٌ ؟ / من سيرفو قميصَ النهارْ ؟ / كم يطولُ بنا الليلُ ؟ / هذي القصائدُ يابسةٌ ، / والمدى : ظلٌّ أسودُ / كمْ يطولُ بنا ليلُنا أيُّها الهدهدُ ؟ «(9) .

يكثّف الشاعر رؤيته الشعرية من خلال تراكم السرد القصصي ؛ بالبداية السردية القصصية : « هدهدٌ / ضائعٌ في اشتعالِ الغبارْ / طعنةٌ في قميصِ النهارْ « ؛ ثم يكثف مداليل القصيدة / ويفعل إيقاعها الدلالي بالأسئلة المفتوحة التي يستغرق في مراكمتها ؛ لكسر رتابة السرد / وتخليق الرؤية الشعرية من جديد : « كم ضيقٌ حلمي / أينَ بلقيسُ ؟ / هذا الظلامُ قبائلُ باكيةٌ أمْ غبارٌ ؟ / من سيرفو قميصَ النهارْ ؟ / كمْ يطولُ بنا ليلُنا أيُّها الهدهدُ ؟ « . إن هذه الأسئلة التأملية ، تعكس مهارة وقدرة على اختراق رتابة السرد / وتفعيل الرؤية الشعرية التي تتأمل الموقف الشعوري / وتكثف حيوية الصورة المشهدية المباغتة . وهكذا ، استطاع العلاق / أن يكثف رؤاه الشعرية ، ويكسر رتابة السرد التوصيفي الباهت – أحياناً – بالتلاعب في المشاهد الشعرية عن طريق مراكمة الأسئلة / وتكثيف مدلولها ضمن النسق الشعري .

جمالية الالتفات بين الضمائر / في تحفيز الصور :

إن الالتفات بين الضمائر من ضمير إلى آخر ضمن النسق الشعري يؤدي إلى تحريك الصور / وكسر نمطيتها المتجهة صوب ضمير معين ، مما يدفع الحركة التعبيرية إلى الانفصام قليلاً عن مسار الحركة التصويرية ؛ محققة نوسة أو ترسيمة مشهدية ؛ غاية في الإثارة والتحفيز إلى استقطاب الحركة التصويرية في النسق القديم وإحيائها من جديد ، وتفعيلها بدرجة معينة من المباغتة في اختراق التوجه السائد المطوط في حركة الصور ؛ وهذا – بدوره – يدفع الحركة التعبيرية إلى الأمام ، ويزيد بؤرة استقطاب النسق التصويري القديم ، للصور الجديدة المبتكرة ؛ ولعل هذا التوجه الفني يتضح أكثر في القصائد التوصيفية التي يسير فيها العلاق ، باتجاه تكثيف الصور الرومانسية / وتحفيز إثارتها المشهدية ، كما في قوله:

« لم نقلْ : أيُّ ومضة صهرتْنا في سرير المياه ، تهنا معَ الطير ، انحنينا مع الندى ، وكُنتُ أصغي لأنين القطعانِ : يبتلُّ، يصحو ، يتلظى ، يغيمُ ، / كيفَ التحمنا ؟ / ابتهلَ العشبُ للحصى ، وتعالى الرعدُ في الروحِ ، واستثيرتْ خيولُ ... / أينَ تمضي القطعانُ ؟ / برقٌ تدلَّى ، يحرثُ النبعَ ، هائجاً / وتندتْ وردةٌ فظةٌ ، وفاحتْ حقولُ ... « (10).

هنا ، يعتمد الشاعر الصخب / والانتقال المفاجئ في حركة الضمائر ، من ضمير إلى آخر ؛ في النسق التصويري ؛ كحالة من الانتهاك المتعمد لسيرورة الحركة التصويرية باتجاه ضمير معين ، كضمير المتكلم « نحن « ، إذ حاول الشاعر أن يكسر النسق الخطابي المتجه صوب هذا الضمير إلى ضمير المتكلم « أنا « ؛ إلى ضمير الغائب « هو « ، ثم العودة إلى ضمير المتكلم « نحن « ثم الالتفات إلى ضمير الغائب « هي « . في نهاية الدفقة الشعرية ، كما في قوله : « كيفَ التحمنا ؟ / ابتهلَ العشبُ للحصى ، وتعالى الرعدُ في الروحِ ، / واستثيرتْ خيولُ ... / أينَ تمضي القطعانُ ؟ / برقٌ تدلَّى ، يحرثُ النبعَ ، هائجاً / وتندتْ وردةٌ فظةٌ ، وفاحتْ حقولُ ... « ؛ إن من يدقق في النسق التصويري يلحظ جمالية الصور التوصيفية / وقدرتها على تحفيز الصور الرومانسية الشفيفة، ذات الترسيم المشهدي/ والإيحاء الفني العميق : ناهيك عن نبضها الشاعري المثير خاصة في الفاصلة الختامية : « وتندتْ وردةٌ فظةٌ ، وفاحتْ حقولُ ...» .

وقد يتلاعب الشاعر – في حركة الضمائر بالانتقال من ضمير إلى آخر تلاعباً / مرده تكثيف الحركة التصويرية / وتحريك الدفقة الشعرية ؛ كما في قوله :

« من يدلُّ يديَّ على العشبِ ؟ / نارُ القرى ذهبٌ موحلٌ،/ وأنا أتلفتُ / بيني وبينَ القصيدةِ ليلانِ / منكسرٌ لا رمادُ يديَّ يضيءُ ، / ولا حجرُ القلبِ يندى / أشقُّ طريقي كالوحشِ : بينَ كلام عصيٌّ وآخرَ من مزدهرٍ كالكوابيس .. / منكسرٌ لا هشيمُ المرايا يلملمُني ، لا حجارةُ قلبي ينضحُ منها دمٌ ساحرٌ، أو نشيدٌ / غائماً أتلفتُ ، / بيني وبينَ دمي وردةٌ جهمةٌ ، والقصيدةُ ذكرى خرابٍ جديدٌ «(11) .

هنا ، يراوغ الشاعر في حركة الضمائر / مسهماً بهذا الانتقال في كسر رتابة الصور / وتحفيز المشهد الشعري / كما في قوله : « منكسرٌ لا هشيمُ المرايا يلملمُني ، لا حجارةُ قلبي ينضحُ منها دمٌ ساحرٌ ، أو نشيدٌ « ؛ وهنا ؛ يكسر الشاعر النسق التصويري ، كاشفاً عن حركة الانتقال بين الضمائر؛ لتبدو بغاية الاكتناز / والتفعيل الإيحائي ، محركاً الدفقة الشعرية باتجاه الأمام ، كما في قوله : « بيني وبينَ دمي وردةٌ جهمةٌ ، والقصيدةُ ذكرى خرابٍ جديدٌ « . واللافت حرص الشاعر على دهشة القارئ بالصور التوصيفية المشهدية المثيرة / التي تترك صداها الجمالي من خلال إيحائها / وتكثيفها المشهدي : « منكسرٌ لا رمادُ يديَّ يضيءُ ، / ولا حجرُ القلبِ يندى / أشقُّ طريقي كالوحش : بينَ كلام عصيٌّ وآخرَ من دهرٍ كالكوابيس « ؛ وعلى هذا النحو الفني يؤسس العلاق دينامية نسقه التصويري على التلاعب بالضمائر / والالتفات بحركتها من ضمير إلى آخر ، داخل النسق التصويري ، على نحو يسهم في تعميق الرؤية / وتكثيف الحدث وتحريك الدفقة الشعرية باتجاه مؤولات مدلولية مباغتة .

التلاعب بالأسئلة / ومكاشفاتها المدلولية :

لقد لجأت القصيدة الحداثية إلى تحفيز إيقاعها الدلالي

بتراكم الأسئلة / وتكثيفها في النص الشعري ، بغية تحفيز الرؤية الشعرية وتحريك المشهد الشعري ؛ خاصة في المساقات التي يكثر فيها السرد / والصور التوصيفية السردية التي تكتظ بالصور الجزئية ؛ على امتداد النسق التصويري في القصيدة ؛ وما من شك في أن تطور التجارب الشعرية المعاصرة / واكتظاظها بالانكسارات والتصدعات المشهدية ، قد دفعها إلى الإكثار من زخم الأسئلة في السياقات العاطفية المأزومة .

واللافت أن العلاق يكثر من الأسئلة المدببة في سياقات قصائده العاطفية المأزومة ؛ التي تكون – عادة – غاية في الإثارة / والتحفيز ، كما في قوله :

« كان سربٌ من الطيرِ يسقطُ قربَ القصيدة ، أفعى تطاردُ أغنيةً ، فبمنْ سيلوذُ القتيلُ ؟ / أليسَ لنا غيرُ سقفٍ من الدمعِ ؟ / كانَ هشيمُ المرايا يهبُّ على النومِ والشعراءْ / منْ أزاحَ الندى عن قصائدنا ؟ / من أزاحَ غيومَ النّساءْ ؟/ لا هشيمُ المرايا يصيرُ ندًى ، / لا دمي ، يتشققُ عن زهرة ، من يضيءُ لنا آخرَ الليل ؟ / كانَ شتاءُ الأسى يطأُ العشبَ والأغنياتِ / أهذا دمُ المتنبي يزاحمُ أيامنا المربكةُ ؟ » (12).

يعتمد الشاعر تراكم الأسئلة في تحفيز رؤية القصيدة/ وإثارتها الرومانسية الشفيفة ؛محاولاً التعبير عن معاناة الذات/ بأسلوب توصيفي مراوغ غاية في التحفيز / والإثارة المشهدية ، كما في قوله : « كانَ هشيمُ المرايا يهبُّ على النومِ والشعراءْ / منْ أزاحَ الندى عن قصائدنا ؟ / من أزاحَ غيومَ النّساءْ ؟ » . إن من يدقق في هذه القصيدة يلحظ تمفصلها الشاعري على تكثيف الأسئلة الجدلية المثيرة التي تحرك الدفقة الشعرية / وتحفّز القارئ على متابعة مداليلها المفتوحة.

ومن ذلك قوله :

« هذا رمادُ امرأة أم كأسْ ؟ / هذا هوًى يجتاحُني كالحلم أم كاليأسْ ؟ / فأين تمضي الشجرةْ عزلتها المنتظرةْ ؟ في الندمِ الوارفِ مثلَ غيمةٍ أم في انتظارِ الفأسْ ؟ » (13).

يحاول الشاعر تكثيف إيقاع قصائده المدهش من خلال دينامية الأسئلة التأملية المفتوحة ، التي تنسج مظاهر جمالياتها من خلال عمق إيحاء الصور / وتكثيف مدلولاتها النصية المباغتة ، وكأن الشاعر قد هندس أسئلته هندسة فنية كاشفة عن رؤى جدلية ، غاية في المهارة التشكيلية / والمباغتة التصويرية ، كما في قوله : « هذا رمادُ امرأة أم كأسْ ؟ / هذا هوًى يجتاحُني كالحلم أم كاليأسْ ؟ » . واللافت أن هذه الأسئلة لا تكثف الرؤى الشعريةَ فحسب ؛ بل تحفّز الموقف العاطفي / وتؤكد المهارة الفنية من خلال الموازاة بين إيقاع السؤال الافتتاحي / والسؤال الاختتامي ؛ وكأن الشاعر يولّد حلقة شعورية فنية في تفعيل حيز التأثير / والانفعال في تراكيبه الشعرية / وأسئلته التأملية المفتوحة .

وقد يكثف الشاعر الأسئلة في السياق الترسيمي العاطفي، بغية تحفيز المشهد / وإثارة اللقطات المشهدية المثيرة ؛ كما في قوله :

« كانَ ليلٌ ممطرٌ في دم الرعاة ، / وثمَّ امرأةٌ تنحني عليَّ/ وتنسى في دمي عطرَها النحيلَ : خرابٌ يغلقُ الدربَ دوننا ، / أيُّ أرضٍ من حنينٍ تزورني ؟ / كيفَ أسلو ويداك اليمامتانِ نسيمٌ في حنايايَ .. ؟ / غربةٌ ، إثرَ أخرى ، / امرأةٌ في دمي تغيمُ ، / وتصحو / أين تمضي الأنهارُ ؟ رعدٌ حزينٌ شبَّ في الغيم ، / أيُّ شيءٍ سيبقى ؟ / لا عويلُ الغزلانِ ، لا غبطةُ العشبِ ، أتبقى صداقةُ الريح ؟ تبقى لغةُ الماء ؟ / كلُّ طيرٍ سينسى في مهبِّ خريفه : هل سيبني من حصى الدمع يأسَه أم نشيدَهْ ؟ / كلُّ غصنٍ مشاكسٍ سوف يعرى من أغانيه / أيُّ شيءٍ سيبقى غيرُ نارِ انكسارِنا ، والقصيدة ؟ » (14).

تتمفصل مثيرات القصيدة على دينامية الأسئلة التحفيزية/ التي تثير الصور العاطفية الغرامية / برؤى شعورية مكثفة ، غاية في الرهافة والحساسية الشعورية التحفيزية للمشهد العاطفي الرومانسي ، كما في قوله : « وثمَّ امرأةٌ تنحني عليَّ / وتنسى في دمي عطرَها النحيلَ : خرابٌ يغلقُ الدربَ دوننا ، / أيُّ أرضٍ من حنينٍ تزورني ؟ / كيفَ أسلو ويداك اليمامتانِ نسيمٌ في حنايايَ .. ؟ » . وما يثير الموقف الشعوري دهشة المحفّزات العاطفية من خلال حركة الأسئلة المكثفة المتتابعة التي تفاعل المشهد الشعري / وتفاعل الشعور العاطفي من خلال تفعيل التشكيلات اللغوية الجديدة التي تفتح الدارة التأملية / وتكثف دلالة الأسئلة المفتوحة في النسق التصويري الملائم ، كما في قوله : « أيُّ شيءٍ

سيبقى ؟ / لا عويلُ الغزلانِ ، لا غبطةُ العشبِ ، أتبقى صداقةُ الريحِ ؟ تبقى لغةُ الماءِ ؟ / كلُّ طيرٍ سينسى في مهبِّ خريفِه : هل سيبنِي من حصى الدمعِ يأسَه أم نَشيدَهْ ؟ « .

وهكذا ، يثيرنا العلاق بدينامية أسئلته التأملية المفتوحة التي تترك الدارة الدلالية ممتدة في إيحاءاتها / وتمفصلاتها الشعرية ، وهذا ما أشار إليه الناقد زهير أبو شايب بقوله: « وكثيراً ما تبدأ القصيدة بتساؤل مليء بالأسى إن الوطن الضائع هو ذلك الوطن المقيم في السؤال ، وهو وطن لكل الممالك السرية الضائعة «(15) . وعلى هذا النحو يعمق الشاعر مداليل قصائده بكثافة الأسئلة التأملية الفاعلة في تكثيف المشاهد الشعرية ؛ التي تعمق الموقف الشعري / وتثير القارئ بانفتاحها المدلولي / والدالي في آن .

*** نتائج واستدلالات :**

إن عالم الشعر – عند العلاق – مسكون بهاجس التوصيف الجمالي المشهدي ؛ إذ نرى في قفلاته الشعرية التصويرية قفزة نوعية في تفعيل الصور ؛ بنقلها من حيز الصور المحسوسة الجزئية / إلى حيز المغامرة التصويرية المشهدية للصور الرومانسية التي تباغت القارئ بأسلوبها الجمالي المتنامي كلما تغور القارئ في مطالعتها ورصد جزئياتها وتفاصيلها .

إن تراكم الأسئلة – في تجربة العلاق – يعد من مقومات شعرية القصيدة - لديه - إذ تحفّز هذه الأسئلة الدلالات وتفتح مداليل الصور ، وتكثف درجة إيحائها وتناميها المشهدي ، خاصة في القفلات الختامية / أو الاستهلالات النصية ، التي تفتح آفاق الصور ؛ وتكثف درجة تناميها وتفاعلها على الصعيد المشهدي / والدلالي .

إن حيازة قصائد العلاق على مهارة التشكيل والبناء / تؤكد جمالية قصائده على المستوى الكاليغرافي في توزيع الكلمات على بياض الصفحات ؛ لهذا ، تستحوذ قصائده على حيزات هندسية مهندسة على مستوى البناء ، لتأتي غاية في المكاشفة / والتكثيف الشعوري / والتنامي المشهدي .

تمتاز قصائد العلاق بفنية طابعها التوصيفي السردي ؛ فلا يحس القارئ حيالها بالملل / أو السأم من كثافة لغة السرد في قصائده ؛ إذ يكسر حاجز هذه الرتابة بالصور التوصيفية الرومانسية ، معززاً صداها بتنامي الأسئلة وتراكمها ، على مستوى مقاطعها الشعرية ، وقفلاتها النصية .

إن قصائد العلاق لها مذاقها الجمالي الخالص ؛ لا تنوبها شائبة على صعيد القوافي / أو الفواصل الشطرية ، لهذا ، يلحظ القارئ أن عنصر المباغتة والإثارة في قصائده ركيزة أساسية من ركائز مشروعيتها القرائية / واستحواذها على عالم القارئ على اختلاف مواضيعها ورؤاها التي تطرحها ؛ إذ تطرحها بشفافية رومانسية تثير القارئ حتى في المساقات السياسية / أو الاجتماعية .

الحواشي :

1- العلاق ، علي جعفر ، 2004 – ممالك ضائعة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، ص 7- 8.

2- المصدر نفسه ، ص 19-20.

3- المصدر نفسه ، ص 33.

4- المصدر نفسه ، ص 129-133.

5- المصدر نفسه ، ص 83-84.

6- المصدر نفسه ، ص 83-84.

7- المصدر نفسه ، ص 67-68.

8- المصدر نفسه ، ص 78-79.

9- المصدر نفسه ، ص 80-82.

10- المصدر نفسه ، ص 27-28.

11- المصدر نفسه ، ص 36-38.

12- المصدر نفسه ، ص 41-42.

13- المصدر نفسه ، ص 136.

14- المصدر نفسه ، ص 98-100.

15- المصدر نفسه ، نقلاً من صفحة الغلاف .

قراءة في بديعية عائشة الباعونية

«الفتح المبين في مدح الأمين»

يوسف الغزو

مشكورة هي وزارة الثقافة، ورائع هو ذلك المشروع الذي يحمل اسم، مشروع مكتبة الأسرة ومهرجان القراءة للجميع، والذي يحدق في أمهات الكتب العالمية والعربية والمحلية، ويختار من بينها هذا الكتاب أو ذاك كما نختار عاشق الورد سوسنة جميلة أو قحوانة نادرة من حقل مطرز بالزهور. ومن هذه الكتب على سبيل المثال كان كتاب «عائشة الباعونية، فاضلة الزمان» لكاتبه الدكتور محمد علي الصويركي. ولعلي أقول صادقاً أنه وكما اختار المشروع تلك الزهرة من ذلك الروض، فقد اخترت أنا من الزهرة وريقة من وريقاتها، وهي بديعية: الفتح المبين في مدح الأمين للشاعرة والأديبة والباحثة عائشة الباعونية. اخترها لأحاول التحديق في بعض أبياتها ونقل ما لمحته إلى القارئ. ولكن لأبد من الإشارة إلى ذلك الجهد العظيم الذي بذله معدّ الكتاب عن «عائشة الباعونية» نسبها، نشأتها العلمية، زواجها، رحلاتها العلمية والدينية، صفاتها وثقافتها، تلاميذها، أسرتها، بلدتها باعون، مؤلفاتها المخطوطة والمطبوعة والمفقودة، نماذج من شعرها ومن خطها، وأخيراً بعض المقالات عن ترشيح عائشة الباعونية للتكريم من قبل اليونيسكو مع أربعة وستين اسماً أحدث أصحابها نقلة حضارية في مجتمعاتهم، ومنهم إلى جوار عائشة: «بريخت الألماني» وموزارت وفرويد النمساويان وسيزان الفرنسي. فتكون عائشة هي الاسم الأنثوي الوحيد في القائمة، والاسم العربي الثالث بعد الفراهيدي وابن خلدون.

ولما كان الكتاب حافلاً بالبحث في محاور عديدة من حياة عائشة وشعرها ومشوارها الأدبي فكان لابد من اختيار أحد هذه المحاور للنظر فيه ومحاولة استجلاء عدد من القيم الإبداعية والأخلاقية والفنية فيه فاخترت بديعيتها الخالدة التي تحمل اسم: «الفتح المبين في مدح الأمين» والمكونة من مائة وثلاثين بتيامن الشعر على وزن وقافية نهج البردة للبوصيري وأحمد شوقي. ويقول مؤلف الكتاب في مقدمته لهذه القصيدة:

– «نعد قصيدة عائشة الباعونية المسماة «الفتح المبين في مدح الأمين» من أشهر قصائد البديع المعروفة بالبديعيات في اللغة العربية، وهي قصائد طويلة في كل بيت منها مثالاً لنوع من أنواع البديع أو أكثر مثل الجناس والاستعارة والمطابقة والتوشيح والتورية والسجع والإيجاز والقلب والمدح. وقد حازت الباعونية بفضل بديعيتها هذه على لقب شاعرة البديع الأولى في الإسلام. وقد سارت فيها على خطى الشاعر صفي الدين الحلي وتقي الدين بن حجة الحموي. ويقول في مكان آخر:

– «كما وضعت عائشة شرحاً كبيراً عن هذه البديعية جعل منها أشبه لموسوعة أدبية تجمع ما بين اللغة والأدب والبلاغة فغدت مرجعاً لا غنى عنه للدارسين والباحثين والمهتمين بالبديعيات وتطورها التاريخي. فقد سبق بديعيتها وتلاها أكثر من أربعين بديعية استطاعت عائشة أن تتفوق عليهم جميعاً... الخ».

روائي وقاص أردني.



وقبل العبور إلى تلك القصيدة الناجزة، والتي وضعت صاحبتها في مقدمة مبدعي مثل هذه القصائد، لابد من التوقف قليلاً عند مقدمة كتبتها لهذه القصيدة نقتطف فقرة منها:

– «وبعد، فهذه قصيدة صادرة عن ذات قناع، شاهدة بسلامة الطباع، منفتحة بحسن البيان، مبنية على أساس من تقوى الله والرضوان، سافرة عن وجوه البديع، سامية بمدح الحبيب الشفيع، مطلقة من قيود تسمية الأنواع، مشرقة الطوالع في أفق الإبداع، مرسومة بين القصائد البنويات بمقتضى الإلهام الذي هو عمدة، أهل الإشارات بالفتح المبين في مدح الأمين استخرت الله تعالى بعد تمام نظمها وثبوت اسمها في شيء يروق للطالبين موارده، وتعظم عند المستفيد فوائده... الخ».

ومن مطلع القصيدة البارع والذي يذكرك بفطاحل الشعراء في زمن البوصيري وصولاً إلى أحمد شوقي، والذي يشف عن وصف دقيق للحالة الوجدانية المتدفقة استشعاراً للحب والخير والجمال، فحسن مطلع الأقمار بذي سلم، وتأثير هذا الحسن على الأعماق الزاخرة بعناصر العشق المعلن، وهو معلن لأن الأعماق لم تعد قادرة على لجم عنانه حتى أضحى كالعلم جلي وواضح:

في حسن مطلع أقمـــار بـذي سلم
أصبحت في زمرة العشاق كالعلم

ومن هنا استأذن في التنقل بحرية عبر مسارب هذه الحديقة الغاصة بأصناف الزهر لالتقط وردة من هنا، واقحوانه من هناك... واقترب بأنفي من ترجسة غافية على مشارف جدول رقراق، وأطلق بصري ليطوف ويشوف في ربوع هذه الحديقة لأصل إلى:

أحبةٌ لــم يزالــوا منتهــى أملـي
وأن هم بالتنائي أو جبوا الـمـي
علوا كمالاً، جلوا حسناً، سبوا أمماً
زادوا دلالاً من صبري فيا سقمي

نلاحظ في البيتين السابقين صورة الحبيب الصاد المتنائي عن حبيبته، ففي حين يشتعل العشق ليكون هو الأمل المنشود والأمنية التي يرتجي بلوغها، فالكمال فيهم والحسن والدلال قد استنفد كل الصبر ولم يعد هناك ما يمكن احتماله، وأن السقم آت لا محالة، وتتواصل المقارنة: هناك حسن الظن وهنا التلف، هنالك سر وهنا الضنّ من عادات الحبيب... أي أنه لا سر هنا بل العلن والجهر هو من شيمه، هنا القرار بعدم السلوى وهناك الإصرار عليه... هنا بعدم الرجوع عن الأشجان والوله .... وهناك عكس ذلك ... هنا الرجاء أن يعطفوا فعطفوا ولكن على التلف من عشقهم:

رجوتهم يعطفوا فضلاً وقد عطفوا

لكن على تلفي من فـرط عشقهم

إلى أن يتساءل العاشق المحب عن وسيلة للنسيان والنيران تضطرم في الأحشاء والعيون تذرف الدمع كالغيوم الماطرة.

كيف السلو ونار الحب موقدة

وسط الحشا وعيون الدمع كالديم

وتتواصل أبيات القصيدة مذعنة لتعداد الفوارق بين المحب الصب الهائم في عشق المحبوب على نمط يذكرك بقصائد المتصوفين من الشعراء الهائمين بعشق الذات الإلهية إذا تقول:

بلغت في العشق مرمى ليس يدركه

إلا خليع صبا مثلي إلــى العــدم

قالوا أرعوي قلت قلبي ما يطاوعني

قالوا أنثني قلت غيــر منفصــم

من خلال هذه الأبيات وما بعدها يجد الناظر فيها أنه ما زال في البداية، وأنه ما يزال يلهث إلى بلوغ ما تريد الشاعرة أن تبثه من خلال قصيدتها عدا العشق وعذاب العاشق الساعي إلى العدم، المتشبث بحبال الأمل إلى أن تخاطب العاذل الذي يرى في سلوكها وعشقها المفرغ من الأمل نوع من السبّة التي تنبع من نظرة سطحية للأمور، فتخاطب العاذل وتلتمس له العذر باعتباره أمام غشاوة الليل التي لا يجلوها إلا طلوع الصبح:

يا عاذلي أنت معذور فسوف تـرى

إذا بدأ الصبح ما غطى غشي الظلم

أبرمت عذلاً ويخشى أن تجربــه

إلى السلّو وما السلوان من شيمي

ويأخذ هذا العاذل الجاهل المغشي على بصره أبياتا عديدة من القصيدة على اعتبار أنه يلوم أو يدين هذا التوجه الوجداني الصادق للشاعرة... والمتوجه في مجمله إلى العشق الإلهي وحب رسول الله صلى الله عليه وسلم. الرسول الصادق الأمين والذي حمل عنوان القصيدة «الفتح المبين في مدح الأمين» جانباً من هذه التسمية فالعاذل هنا مستغرب أو حاقد أو جاهل لا يعرف معنى ذلك العشق السامي.

الجهل أغواك أم في الطرف منك عمى

أغاب رشدك أم ضرب من اللمم

أتعتب نفسك فــي عــذلي ومعذرة

مني أليك فسمعي منك في صمم

أعذل وعنّف وقل ما اسطعت لا ترني

إلا كما شاء وجدي حافظاً ذممي

إذن فهي نصيحة للعاذل الذي أغواه الجهل، أو عمي طرفه أم غاب رشده أن لا يتعب نفسه لأن لا مجال أبداً حتى لمجرد الاستماع إليه، فمهما بلغ من اللوم، ومهما بذل ما استطاع في سبيل ذلك، إلا أن العقيدة والإيمان ثابتين كالصخرة... ولن يبدو على المعذول إلا ما أراده وحده الذي يحفظ الذمم ويحافظ على العهد.

ومن خلال القصيدة نلاحظ أن الشاعرة المتمكنة من أدواتها تعبر إلى طريق شائك في الشعر فتظهر تآلف اللفظ والمعنى في هذا البيت.

وأمزج ملامك في الذكــرى فإن لها

تعـلــلاً لعليـــل الشــوق من المي

وهي تتنكب طريق أفعال الأمر المتعافية في بيت واحد كما فعل أبو الطيب المتنبي قبلها بخمسة قرون أو أكثر إذا تقول:

كـــرر أعـــد أطـــرب أبسط ثنّ غنّ

قـــل ســـل جد ترنم بّر منّ دُم

وفي أبيات عدة من القصيدة تتطرق إلى أحبائها العرب الذين استوطنوا السر منها حتى أصبح منزلاً خاصاً لهم ولم تبح بهم لغيرهم. وهي تشبههم بالشمس المسفرة.

ما لهجة الشمس في الآفاق مسفرة

يوماً بابهج من لآلاء حسنهـــم

وتعبر بعد أبيات عديدة إلى محمد المصطفى لتهب له ما تبقى من أبيات القصيدة وهي أكثر من النصف. كيف لا والقصيدة كلها موجهة إليه، نابعة من فرط حبها لمقامة الشريف، قائمة على مدحه وصفاته التي اختارت منها للعنوان صفة «الأمين» فهو:

محمد المصطفى ابـــن الذبيح أبو

الزهراء جد أميري فتية الكرم

الوافر العظم ابن الوافر العظم أبـ

ن الوافر العظم ابن الوافر العظم

المرتضى المجتبي المخصوص أحمد من

اختاره الله قبل اللوح والقلـــم

وتتوالى أبيات القصيدة متطرقة إلى نسبة الشريف، وقربه من الخالق. فهو نبي مرسل نزلت في مدحه محكم الآيات، والواصل إلى مكان لم يدركه بشر قبله ولا بعده وهو قاب قوسين أو أدنى. ثم تتطرق الشاعرة بعد الإشادة بمكانته في الدنيا إلى مكانته في الحياة الأخرى فهو الشفيع الوحيد الكاشف للغمم:

ذو الجاه حيث تعم الخلق محشرهم

ولا يـــرى غيـــره في الكشف للغمم

ذو المجـــد حيث أهل المجد قاطبة

تسيـــر تحت لـــواه يـــوم حشرهم

ثم تتحدث عن كراماته صلى الله عليه وسلم فريقه الشريف محامحنة والنيران اللذان هما الشمس والقمر أطاعاه والماء فاض من بين أصبعيه إلى أن تقول:

فريـــد حسن تسامي عن مماثله

في الخلق والخلق والأحكام والحكم

بـــدر الكمال كمال البدر مكتسب

من نـــوره وضيـــاء الشمس فإعتلم

أعظـــم من نبـــي ســـيد ســـند

هـــادٍ ســـراج منير صفوت القدم

إلى أن تقول:

ولو غدا البحر جبراً والفضا ورقاً

في حصر أوصافه ضاقت ببعضهم

ثم تتطرق إلى العديد من صفاته صلى الله عليه وسلم، جمال صورته، عنوان سيرته، محمد اسمه، علاه كالشمس وجهه كالبدر، في كرمه فهو كالغيث بل وأكثر لأن الغيث يهطل ثم ينقطع أما غيثه فلا ينقطع، وهو رحيم يستمد رحمته من الرحمن، هو بحر الوفاء، ولهذا السبب فقد آن للشاعرة أن تبادله الوفاء لتبلغ ما ترومه، وهو طه الذي تلوذ به فيؤمنها من خوف وينجيها من النقمة، وهي ما طمحت أبداً أن تنال الكرم إلا وأنالها مدحه فوق ما ترجوه. وتختتم قصيدتها أو

بديعيتها بهذين البيتين تخاطب الصادق الأمين:

حسبي بحبك أن المرء يحشر مع
أحبابه فهنائي غير منسجم
مدحت مجدك والإخلاص ملتزمي
فيه وحسن امتداحك فيك مختتمي

هذا عرض سريع لعدد من الأفكار التي حملتها أبيات تلك القصيدة حاولت من خلاله أن أتطرق إلى بعض المعاني الكامنة بين سطورها لأصل إلى عدد من النتائج والخلاصات:

1- إن هذا الصنف الأدبي وهو البديعيات الموجهة إلى مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم يكاد يكون مقتصراً على الرجال دون النساء، وحينما تتصدى امرأة مسلمة إلى مثل هذا الصنف من الأشكال الشعرية فأنها تكون بحق رائدة من رواده.

2- ضم كتابها المشار إليه أسماء أربعين شاعراً أو كاتباً ممن كانت لهمن صولات وجولات في إنشاء هذه البديعيات وقد وضعت الكاتبة ليس معهم بل في مقدمتهم.

3- تمتاز هذه القصيدة المكونة من مائة وثلاثين بيتاً بالرصانة والإتقان والمعاني الراقية السامية، فلم أعثر خلال أبياتها كلها على بيت يسّف فيه المعنى، أو يتهاوى فيه الشكل أو المضمون.

4- طافت القصيدة بأنواع البديع كافة: من الجناس بأنواعه والمناقضة والرجوع والاستدراك والمطابقة والإيهام والاستعارة والتهكم والهزل الذي يراد بالجد والتورية والإدماج إلى غير ذلك ... فهي لم تتبع خطاً واحداً من خيوط البديع ... بل طافت بها كلها لتكون قصيدتها موسوعة شعرية نابضة بكل الأطياف.

5- جعلت الشاعرة لهذه القصيدة مقدمة شرحت فيها إرهاصاتها النفسية وتشاغلاتها الذاتية وكأنها كانت تدرك أن هذه القصيدة ستعبر بها إلى عالم التفرد والإبداع وتتصدر ذائقة شعراء زمانها وزمان غيرها في مثل هذا النوع من البديعيات الموجهة إلى مدح الرسول الأمين بحب صادق وإبداع نادر.

وأخيراً فها هي عائشة الباعونية الشاعرة والكاتبة الملهمة التي ظهرت إلى الوجود قبل أكثر من خمسمائة عام، وذهبت تاركة وراءها تراثاً أدبياً هائلاً من الكتب المخطوطة والمطبوعة والمفقودة، ولم تكن تدري أن الغبار سوف يزاح عن سيرتها بعد هذه المئات من الأعوام والتكريم من قبل اليونيسكو، وأن تنهض وزارة الثقافة الأردنية ومن خلال مكتبة الأسرة بكشف الغطاء عن هذه القامة الأدبية الأردنية العظيمة بجهد مشكور من مؤلف الكتاب الذي يحمل اسمها: الدكتور محمد علي الصويركي.



لوحة للفنان حماد مدانات

عبد الرحمن مجيد الربيعي

بوصلة الكاتب أم بوصلة الإبداع؟

د. نجم عبد الله كاظم



هاتان دراستان لمجموعتين قصصيتين للقاص العراقي الكبير عبد الرحمن مجيد الربيعي صدرتا سنتي 1986 و1993، اخترناهما لأنهما ظهرتا قبل دخول الكاتب في فترة صمت طويلة عن كتابة القصة والرواية، ومن هنا نقدم الدراستين في محاولة للإجابة عما إذا كان الكاتب، في كتابة هاتين المجموعتين، يواصل بهَدْيِ بوصلة مسيرةٍ سابقة نعرف أن آخر ما قدمّه كان روايتيّ «الوكر» -1980- و«خطوط الطول خطوط العرض» -1982-(1)، ويعرف إلى أين تسير وإلى أين تأخذه قبل أن يقدم لنا بعد سنوات عديدة روايتي «نحيب الرافدين» -2007- و«هناك في فج الريح» -2011-. بقي أن نقول إن الإجابة إذا كانت ضمنية في تناولنا للمجموعتين، فإنها ستكون، كما نأمل، صريحة في دراسة قادمة لإحدى روايتيه الأخيرتين أو لكليهما.

المجموعة القصصية الأولى: المدينة في زمن القذائف في مجموعة (نار لشتاء القلب).

(1)

ربما من النادر أن يكون بمقدرة كاتب، ذي مسيرة طويلة من الكتابة والنشر وذي مسار فني راسخ، تحقيق انعطاف أو تغيير كبير أو جوهري في هذه المسيرة خصوصاً حين يحقق إنجازاً فيها. من هنا لم نكن لنتوقع من عبد الرحمن مجيد الربيعي أن يكون له مثل هذا الانعطاف في كل عمل يصدره حتى وإنْ كان قصدَ الكاتبِ نفسه ذلك انطلاقاً من طموح، هو على أية حال مشروع أحياناً. وهو ما ينطبق على مجموعة الكاتب «نار لشتاء القلب» -1986(2). والواقع أن الربيعي، بعد بدايته

◄ أستاذ الأدب الحديث في جامعة بغداد.

غير العادية بما حققته من إنجازات روائية وقصصية تُحسب لمسيرة الادب القصصي العراقي، قد عمل جاهداً على تحقيق المزيد مما رآه محقاً غالباً تأسيسات فنية، إن صح التعبير، وانعطافات فنية جوهرية، وذلك من خلال البحث الملحّ وغير الموضوعي وغير المبرر فنياً عادةً، عن الجديد. ولأنه تعامل مع التجديد بهذا الشكل، فإنه لم يفلح، بل هو قد أضر، برأينا وفي كثير من الأحيان، بتجربته الإبداعية، فبدأ مع أواخر السبعينيات خطواتِ تراجع استمرت سنوات عديدةو تالية لم يقطعها إلا العملَ الأخيرَ الذي قد يكون انتفاضة أولى على ذلك التراجع وإشارة إلى ما سيأتي. ومن الطريف أن نقول إن هذه المجموعة تلمّح إلى هذا، ونأمل أن يتحقق، مع أنها لا تخرج، حتى في كل ذلك، عن الخط العام للكاتب، بل هي تبقى ضمن جوهر اهتمام الكاتب وتوجهاته الفنية، والأكثر من ذلك المضمونية التي عرفناها عند الربيعي حين تبنى اتجاهاً واقعياً سياسياً (قومياً)، بدأه في رواية «الأنهار» عام 1974، وفي القصص القصيرة التي ظهرت آنذاك، واستمر بعد ذلك في أعماله التالية وصولاً إلى المجموعة الاخيرة. فالمجموعة تعزز هذا التوجه من خلال اختيار تحركه لا قطرياً بل قومياً، نعني على خارطة الوطن العربي، وبشكل أكثر تحديداً على مدينتين أهدى الكاتب مجموعته إليهما، نعني (تونس وبيروت) اللتين تؤشران أرجحيةَ أنْ تكون القصص من ثمار تجارب القاص الذي قضى سنواته الأخيرة متنقلاً بين هاتين المدينتين.

لقد كان لذلك تأثيره في طبْع أغلب قصص المجموعة بمضامين تتركز حول الاهتمام بالمدينة في زمن القصف والنار والقذائف والصراعات القاسية، كما يمكن لقصة «ما دامت هناك شمس» مثلاً أن تعكسه. فهي تجسد الجو أو الحالة التي يعيشها إنسان هذه المدينة التي هي، وكما في معظم القصص، (بيروت) حيث الخوف وانعدام الأمان وتوقّع اسوأ اللحظات. ولم يكن للقاص في تصوير ذلك أن يعتمد اسلوباً وصفياً مجرداً، بل هو قد يعتلي هنا صهوةَ رؤيةٍ ناضجةٍ ليدخل بذلك من خلال مدخلين، أحدهما سياسي والآخر إنساني، في خضم خفايا المدينة التي بها تكون القصة. وربما من هنا، جاء بصيص الضوء الذي يتسع أحياناً ليرتسم افتراضاً على وجوه الشخصيات تفاؤلاً كبيراً وسط المدن والحرب.. كيف؟ هذا ما تحاول قصص مثل «ما دامت هناك شمس» أن تجيب عنه. لكن ذلك لم يكن ليضفي مثل هذا التفاؤل على كل عوالم القصص وشخوصها، فكان أن رأينا السوداوية والحزن والخوف، حد أن وسم بعض القصص بالسلبية والنهلستية المقيتة والاحساس بالملل والسأم والضياع:

«لا أحد يعرف بأنني حللت في باريس لأحطّ فيها بضعة أيام ثم أبحث عن محطة أخرى لانتزع السأم من عروقي وجليد الجحود من قلبي، وأسفح توتري في نهارات التسكع والثمالة»- المجموعة، ص57.

(2)

لعل في قصة «مخبأ العذراء» ما يعكس هذا بوضوح، رجل يقتل زوجته لماذا؟ كيف؟ ما هي التفاصيل؟.. كل ذلك ليس مهماً في القصة، بل المهم هو حالة التمزق والمعاناة والغربة التي يعيشها البطل بعد الحدث، اذ يتمظهر كل شيء أمامه عبثاً لا معنى له. واذا كانت الغربة المادية موجودة واضحة في هذه القصة فعلاً، فإن الغربة الروحية والنفسية الداخلية هي أعمق وأقوى في القصة ذاتها وفي قصص عديدة أخرى، وهي تشكل أحد محركات أبطالها. ومن هنا كان لا بد للانتفاض أو الانتقال إلى الحب والحياة والتفاؤل أن ينطلقا من دواخل هؤلاء الأبطال لا من خارجها، وما كان ذلك ليكون دون وجود (عنصر) مهم ذلك هو المرأة، وهنا نريد أن نتوقف عند ظاهرة أو ملمح مهم في عموم قصص الربيعي ورواياته. فقد يرى البعض في المرأة جوهر قصص الكاتب، وهو ما يبدو ظاهرياً واضحاً فعلاً، حين تحضر المرأة في القصة فتتحرك وتفعل الكثير ويقيم البطل علاقةً ما ليجعلها

ذلك محور القصة. ولكن المتأمل جيداً يكتشف، وقد يُفاجأ بأن الرجل، وليست المرأة، الذي هو بطل الربيعي، هو الجوهر وهو المحور وربما جاز لنا القول الروح الحقيقية للقصة، هو في الحقيقية كل شيء. اما المرأة فإن هي، في الحقيقة، إلا أداةً لعملقة هذا الرجل، فهي عاشقة له، زوجةً أو عشيقةً أو صديقةً، وفي كل ذلك هي تابعة له. وهي إما ان تكون مصدر سعادته أو سبب تعاسته. ولذا كان لهذا البطل ان يتنقل بين امرأة وأخرى، دون ان يكون في ذلك ملاماً او مذنباً، بل بتبرير مصنوع خصيصاً للبطل، ما دام الربيعي منحازاً يريد له ذلك كما يمكن ان تلمس هذا بوضوح في قصص «ما دامت هناك شمس»، و«شحوب القمر»، و«المسافة واللقاء» وغيرها. فعلاقة كتلك التي بين (هو) و(هي) في القصة الاخيرة، مثلاً، ليست جديدة في قصص الكاتب بل عرفناها في قصص وروايات عديدة أخرى قبل هذه المجموعة بمدة طويلة. فحين يقرر البطل مغادرة المدينة وحبيبته أو عشيقته أو (محظيته) يحاول هو، أو الكاتب نفسه، تبرير ذلك بتكلف واضح:

«لماذا ماتت (هي)؟ لماذا اختارت الموت؟ كيف حصل هذا؟ ولكن ما حصل انتحار فاجع، نعم هكذا أخبرتُها في رسالة كتبتها لها أردت أن أتبرأ من دمها حتى لا تقول بأنها انتهت اغتيالاً وأنا من فعل ذلك»- المجموعة، ص54.

والواقع أنه قد اغتالها فعلاً، كما اغتال (صلاح كامل) حبيبته (هدى) في (الأنهار) من قبل، وبقصدية غير موضوعية من الكاتب نفسه، وهو في كلا الحالتين يرسخ ما أرى أنه إحساس بالذنب يحرّكه للدفاع عن نفسه. وإذا كان هذا يؤشر شيئاً من العودة إلى كتابات سابقة له، فإن بالإمكان استقراء مثل هذه العودة في جوانب عدة تشمل هذا الاهتمام العام بشخصية المرأة الولهى بشخصية البطل وبالرجل البطل المثقف، والجوال الساعي دوماً إلى الحب، ولكن دون أن يرتمي على امرأة، بل الذي تسعى إليه النساء. ومع ما في مثل هذه الشخصية الذكورية من سمات (زوربية) واضحة، فإنها تغادر بعض أهم ما في شخصية زوربا في هذا الجانب، نعني بها الاستعداد الفطري وشبه الغريزي والنقي لزوربا لتقديم كل شيء للمرأة التي يعشق وربما لأية امرأة حباً ونبلاً وانسانيةً، وهو ما يكاد يتجرد منه بطل الربيعي كلياً حتى حين يبدو، في انقياد محدود متكلف، وكأنه يفعل شيئاً منه. وهكذا واضح أن هذه الشخصية الربيعية تنطوي على غير قليل من النرجسية والغرور بل القسوة، وربما النظرة الدونية غير المعلنة صراحة للمرأة، مما لا يتجسد شيء منها في (زوربا). وفي كلا الحالتين، مثل هذه الشخصية مألوفة جداً في أعمال الربيعي المبكرة، فإضافة إلى رواية «الأنهار»، تبرز في روايتيه القصيرتين «الوشم» و«عيون في الحلم»، وقصص مجموعتي «عيون في الحلم» و«ذاكرة المدينة» وغيرها، وهي اليوم مما تثور عليها الحركات النسوية، ويدينها النقد الأنثوي.

(3)

أنْ نقول هذا كله يجب أنْ لا يجعلنا نغفل عن أن هذه العلاقات غير المتكافئة بين الرجال والنساء، والتي يسودها غالباً الطابع المادي الجسدي، لا تخفي رومانسية ربما تتعدى أحياناً حد المسحة السطحية لتكون صبغة غالبة على بعض قصص المجموعة، كما في قصتي «احتفال» و«نار لشتاء القلب» اللتين يرسم الكاتب فيها بالكلمات لوحات تكاد تتجسد لتُذكرنا بأجمل اللوحات الانطباعية لمونيه وإدغار ديغاس ورينوار. لقد ساعدت الكاتب في رسم مثل هذه اللوحات الجميلة لغةٌ هي واحدة من إيجابيات عودته إلى شيء مما غادره في مسيرته الإبداعية الأولى، ما بين منتصف الستينيات ومنتصف السبعينيات، يُضاف إلى ذلك، وخلافاً للغة قاصّي تلك المرحلة، أنه قد يعتمد، في بعض قصصه الجديدة، تركيزاً واقتصاداً ذكياً في اللغة وبما تحتاجه القصه نفسها. يمكن أن نقول عن لغة الربيعي هذه، كما عن أية لغة متميزة لكاتب آخر، إنها عموماً لغة متماسكة، أو جميلة، أو رصينة... إلخ. ولكن ما نقوله عنه مما ليس من السهولة قوله عن كتّاب عديدين

آخرين، إنها شعرية قد تعبر هي ذاتها حتى لو اجتزأناها من النص، وتعبّر في الوقت نفسه لا عن المعنى أو المضمون المطلوب فحسب، بل عن مواقف وحالات هي أبعد من المعاني والمضامين، وهو ما افتقدنا الكثير منه في قصص أخرى من المجموعة. فمما يؤخذ على لغة هذه القصص السرعة التي يبدو أن الكاتب قد كتبها بها مما لم يضعفها فقط بل أوقعه ببعض الأخطاء وعدم الدقة وافتقاد المعنى والوظيفة، أو على الأقل الضعف. فمن امثلة ذلك: «يعلق ضوء السيارة الكاشف ثم يطفئه»- ص20، و«أخذ القطار باتجاه (المرسى) والتوقف هناك لوقت لا يمكن تحديده»- ص31، و«هي قبالته، هو قبالتها ايضاً، يجلسان على طرف مائدة الطعام، أمامها وفوق الطاولة قالب الحلوى»- ص77، و«فأخذها بحنان جنائزي عاشق، وراح يعانق قامتها الثرة، وينسل خصلات شعرها الوارف الذي كانت أفياؤه العذراء وكره في لحظات العراء والتأرجح في الأماكن»- ص78.

بقي ان من طريف ما لاحظناه، في خطوة الربيعي العودة إلى مسيرته الأولى، استمرار ظهور المآخذ التقنية والبنائية التي كانت قد اخذت تظهر في مرحلة تراجعه الأخيرة من مراحل تلك المسيرة. نعني بشكل خاص (الأفقية) التي كانت من نتائج ضعف عنصر مهم من عناصر البناء الدرامي للعمل القصصي، ألا وهو عنصر الصراع، فأدت بذلك إلى إضعاف الشد الذي يبقى ضرورياً، مع كل ما يمكن أن يقال عن الطرق الجديدة في كتابة القصة والرواية. فمع الإقرار بأن القصة القصيرة تُعنى أساساً بتصوير مواقف معينة، أو لحظات عابرة، أو أحداث صغيرة، أو اجزاء من أحداث، فإن ذلك لا يعني انعداماً تاماً للصراع، بل يبقى هذا الصراع ضرورياً وبالقدر الذي يتلاءم مع طبيعة القصة القصيرة. وفي كل الأحوال يعتمد الربيعي عادةً أسلوباً بنائياً وتقنياً بعينه يغلب على معظم قصص المجموعة، ويتمثل في بدء القصة من منتصف الحدث او الخط الحدثي، وبدون مقدمات غالبا، ليعود الى بداية الحدث باستخدام تقنية الفلاش باك وباعتماد صيغتي ضمير المتكلم وضمير الغائب، بالتناوب احياناً وبالتداخل بينهما في أحيان أخرى. وفي ظل هيمنة تقنية الفلاش باك وسيلة اساسية بيد القاص المعاصر، يُبدي الربيعي شغفاً غير اعتيادي به. وليس هذا بجديد في تجربة القاص، بل هو غلب على بناء القصة القصيرة التي يكتبها، وربما إلى حد التطرف السلبي في نتاجات النصف الثاني من السبعينيات، كما قصص مجموعة «الخيول» وفي رواية «الوكر» مثلاً. وتعلقاً بهذا، وإذا سمحنا لأنفسنا أخيراً أن نكون معياريين، فإننا لا يمكن، ومع كل ما قد نأخذه على بعض قصص المجموعة، إلا أن نرصد، وكما يمكن أن نكون قد بيّنا، التجاوز الذي حققه الربيعي لكثير من كتاباته القصصية والروائية التي ظهرت خلال تلك المرحة، حتى وإن لم تعُد بنا تماماً إلى إنجازات ما قبلها، نعني كتابات أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، حين أبدع أعمالاً مثل «السيف والسفينة»، و«الوشم» و«عيون في الحلم» التي سيبقى لها شأن غير عادي في مسيرة الادب القصصي العراقي.

* * *

المجموعة القصصة الثانية: مركزية المرأة أم مركزية الرجل في مجموعة «السومري»

(1)

«كُسيت المدينة بلون رمادي شاحب، فبدت وكأنها مشيدة من الرمل، حتى خضرة سعف النخيل فقدت نضارتها من حدة لسع الشمس وتراكم الغبار الذي تجرفه الريح من المساحات الشاسعة الخالية من أي زرع والتي تسوّر المدينة من جهاتها الأربع»- مجموعة (السومري)، ص5.

قد لا تثير هذه الأسطر، التي يفتتح بها عبد الرحمن مجيد الربيعي مجموعته القصصية «السومري»- 1993، ما يذكرنا بأسلوب الكاتب وعوالمه التي نعرفها في أعماله نهاية الستينيات والنصف الأول من السبعينيت تحديداً، فإنها تبقى بالتأكيد تثير أكثر من وشيجة بالكثير من كتابات جيله عموماً. من ذلك مثلاً وصفيتها وتعاملها مع مدينة العصر العربية، وأسلوب تصوير عالمها أو عوالمها من خلال عينَيّ البطل المثقّف المأزوم. والواقع أن مثل هذا لا يتمثّل في هذه الأسطر ولا في القصة الأولى «هناك في تلك المدينة» عموماً فحسب، بل في عموم قصص المجموعة التي تضمّ ثلاث عشرة قصة قصيرة، وثماني قصص قصيرة جداً سمّاها الكاتب «أقاصيص»(3).

إذا ما كانت هذه الملاحظة لتعني ظاهرياً تشخيص سلبية فإنها تنطوي أيضاً على إيجابية التألق الفني وهو عينه الذي عرفناه في غالبية مجاميع الكاتب القصصية السابقة، وخبرة التعامل الواعي حدّ الألفة والمعايشة مع مدينة العصر العربية وهموم إنسانها. نقول هذا ونحن نعرف أن المدينة هي محور رئيس ضمن اهتمامات الربيعي الدائمة، كما هي محور اهتمامه في هذه المجموعة، كما في قصة «هناك في تلك المدينة» التي تتناول المدينة من خلال غربة البطل عنها من جهة والألفة التي تستثيرها فيه من جهة ثانية ما يقود إلى استهجانه ملامح التغيير فيها التي تبدو له سلبية. وتعلّقاً بالمدينة ومركزيتها الفاعلة في قصص المجموعة تحضر قصة «السومري» لتكون المدينة فيها هم البطل أو سبب بعض همومه الموجعة، و«الباب والوصية» التي تعكس آثار الحرب فيها. وواضح ضمناً أن غربة البطل الداخلية والخارجية عند الربيعي هي نتاج هذه الصلة غير الاعتيادية بين إنسانه ومدينته، وإحساسه الطبيعي أو غير الطبيعي بفقدان هذه المدينة أو افتقادها. فأنْ يكون هذا الإنسان، مثلاً، بعيداً عن المدينة سنوات لم يكن ليعني نسيانه لها بقدر ما يعني تأجيج صلته بها لتظهر هذه الصلة واضحة وفاعلة بمجرد أن يعود إليها:

«وفي مدخل السوق لفتتْ نظري قطعةٌ كبيرة سوداء (الشهيد المقاتل محمود حسّان الظاهر استشهد في قاطع البصرة بتاريخ 1987/7/22)، وتوقفتُ عند الاسم، اسم والده بالذات، فقد كان زميلي في المرحلة المتوسطة»- المجموعة، ص10.

وربما لهذا كان تعامل الربيعي مع نوع معين من النماذج الإنسانية، وبالتحديد المثقفين الذين للمدينة تأثير عميق فيهم، لسبب أو لآخر، مثل الصحفي والفنان، كما في قصة «نهار عراقي»، والشاعر والناقد والأستاذ الجامعي، كما في قصة «البرتقالة». ولأن هذه القصص تتعامل مع هذه الفئة التي يعرفها الكاتب بالطبع أكثر من أية فئة أخرى من الناس، فأنك لتحسّها- نعني القصص- كأنها تخرج من صميم وصدق التجربة التي نفترض أن القصص ولديتها حتى وإن لم تكن هي من تجاربه الحقيقية فعلاً، ومن حساسية المثقف تجاه التجارب والأشياء وأيضاً الزمن. فلأن المثقف هو بطل الربيعي، في غالبية قصص المجموعة، كما هو مرة أخرى في غالبية قصص الكاتب، فإن الزمن قد يلعب دوراً حيوياً في صياغة علاقة هذا البطل بالمدينة. وتعلقاً بالقصة كما يكتبها المؤلف، فإن هذا الدور يتعدى أن يكون في المعنى وفي تكوين الشخصية أو بنبائها، ليكون دوراً تقنياً ودلالياً يؤدي في النهاية، وفي الغالب، إلى أن تنبني القصة على التنقّل بين الماضي والحاضر، عبر تقنية الاسترجاع أو الارتجاع (الفلاش باك) بوصفها واحدة من تقنيات تيار الوعي الذي شغف به الربيعي مبكراً مقارنةً بآخرين من مجايليه من كتاب القصة العراقيين والعرب عموماً. وقد تقوم هذه القصة على ذكريات لها أهمية للبطل في حاضره، إذ تعيده إلى ماضٍ مفتقد يتمثل في تجربة له في مدينته تعود إلى ما قبل زمن القصة، لكنه يعود ذهنياً أو تداعياً أو عبر الفلاش باك إلى التجربة، وحدثياً ومادياً إلى المدينة لتحضر بالضرورة أشكال من التعارض أو المقارنة ما بين ما كان وما هو كائن، وما يترتب على ذلك من

تاثيرات في البطل، كما في قصة «شيء من هذا القبيل» التي هي استذكارات تنهمر على بطلها الذي يكون في طريقه للقاء صديق وزميل دراسة بعد فراق طويل.

(2)

وتعلّقاً بالزمن وتقنياته وبناء القصة عموماً، فإن الربيعي يواصل مسيرته التي بدأها من نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مع روايتيه القصيرتين «الوشم»، و«عيون في الحلم»، وقصص مجموعات «وجوه من رحلة التعب»، و«المواسم الأخرى»، و«عيون في الحلم» وغيرها، حيث الراغبة في التلاعب بالزمن وتوظيفه تقنياً لقصته، مع شغف قد يتخطى أحياناً الحاجة الفنية والموضوعية بالتغيير والتجديد في هذا المجال. وهو ما ينجر على تبديل ضمير القص من متكلم إلى غائب وبالعكس، وتناوب القصة بين أكثر من وجهة نظر واحدة، أو في أساليب تقديم الحدث وتقنياته، وكل ذلك في القصة الواحدة، كما في قصة «أحزان».

إن الامتداد الزمني المتمثّل في وقوع الأحداث غالباً في زمنين، قد صبغ عوالم الربيعي وشخصياته بالتغيير من زاوية ما يشكله هذا التغيير من مبعث أسى ومعاناة وهموم لإنسان القصة، كما هو فعلاً للإنسان في الحياة، فللإنسان العربي المعاصر تحديداً، الذي هو مصدر نماذج الكاتب في قصصه:

«وقف خالد قرب عمود كهرباء مجيلاً نظره في المكان محاولاً أن يستجمع ما بقي في ذاكرته منه ولكنه لم يستطع أن يلتقط شيئاً. كان كل شيء قد تغيّر، هُدّت بيوت وشُيّد غيرها، كما بُنيت دكاكين جديدة سيطرت على أغلبية الواجهات»- المجموعة، ص5.

و:

«هذا الرجل الذي يضع على رأسه غطاءً سميكاً ويلفّ جسمه بروب يبدو عليه القِدم اتّقاءً من البرد.. كان في يوم مضى شيئاً آخر، كان أنيقاً ومعطراً ومتنفذاً.. ولا أحد يقول له: لا، لكنه بالتأكيد قد مرت به سنوات لاحقة سمع فيها كلمة لا كثيراً وحتى من أفواه الذين كانوا يقولون له نعم»- المجموعة، ص106. ولهذا نجد مفهوماً أن يصرخ بلط قصة «هناك في تلك المدينة» لاعناً: «قاتل الله الزمن، إنه أكبر عدو للإنسان»- المجموعة، ص13.

(3)

إن القارئ ليلمح بسهولة وباقتناع غير متردد أن المرأة تشكّل محور القصة الربيعية أو مركزها، وهو ما يبدو واضحاً أن ينطبق على عموم قصص الكاتب، وليس على قصص هذه المجمعة فقط، مما يعني ضمناً، وتبعاً لذلك، أنها همّ الكاتب وموضع عنايته. وذلك كله ليبدو ظاهرياً صحيحاً، لكننا نستطيع بشيء من التأني والتأمل والاستقراء التحليلي لقصص أي مجموعة كتبها طيلة مسيرته الإبداعية، تكشف لنا غير ذلك تماماً، إذ يظهر واضحاً أيضاً أن الرجل هو محور القصة الربيعية. ويكون هذا مفهوماً إذا ما عرفنا أن البطل الربيعي نرجسي لا يرتضي، انطلاقاً من نرجسيته هذه، إلا أن يكون في مركز القصة ومركز اهتمام الكاتب، خصوصاً أن هذه النرجسية لا بد أن تكون من نرجسية مَنْ وراءها، سواء أكان المؤلف أم غيره. أما المرأة فهي أداة وهمّ من هموم البطل أو المؤلف، تكبر أهمتها في القصة أو تصغر تبعاً لما تؤديه من وظيفة رسم شخصية البطل- الرجل ونفخه أو محاولة تحجيمه. ومن هنا نستطيع أن نفهم أنْ تكون المرأة سهلة الوقوع في غرام الرجل وفي الاستجابة لدعواته الشبقة، كما في قصة «السومري»، أو حبه القلبي، كما في قصة «أحزان»، خصوصاً أن بطل الربيعي في سفر أو ترحال دائم، يجعل العلاقات هامشية، ولا تكون المرأة فيها إلا أداة، كما قلنا، لخدمته في حلوله أو مروره بهذا المكان أو ذاك، أو وسيلة وقتية أو دائمية- بحدود امتداد القصة- لإشباع غروره، هي باختصار لا تؤدي

من دور غير التعبّد في معبد الرجل، فكان مألوفاً جداً كلام كالذي تقوله (هي) له في قصة «أحزان» مثلاً:

«– كم أنت قوي! أستطيع أن ألقي عليك بكل ثقلي وأنام بين يديك، مطمئنة. منذ أن عرفتك لم أجد شيئاً عصياً عليك، كل الأشياء في متناولك، أي رجل أنت!؟ أي حبيب!؟»– المجموعة، ص79.

نقول ذلك رغم ما قد يبديه المؤلف بشكل مباشر أو غير مباشر، أو عبر راويه أو بطله من محاولة إظهار مثل هذه العلاقة على أنها عميقة. ويبقى صحيحاً أيضاً القول إن المرأة والحب هما شاغلا الكاتب، كما هما شاغلا أبطاله. ولذا فقد كان هناك غالباً رجل وامرأة، وهو وهي، وعاشق ومعشوق.. كما في قصص «امرأة تغرق.. رجل يغرق»، و«ثلاث بطات من الكريستال»، و«وجه لامرأة ما». ولا يقلل من مركزية هذه الموضوعات المحدودة أن تكون هناك قصتان أو ثلاث من المجموعة موضوعاتها قد تبدو بعيدة عنها كالحرب، كما في «هناك في تلك المدينة»، و«الباب والوصية»، والثقافة والمثقفين، كما في «دليل الحيران في طالع الإنسان»، و«قراءة في تاريخ لوحة، وهموم الإنسان اليومية، كما في «الباب والوصية»، و«ثلاث بطات من الكريستال»، وفلسفة الحياة، كما في «التي لا تعرف.. الذي لا يعرف».

وعلى أية حال، ما كان ليعني اختلاف الموضوعات تأثيراً في الجانب الفني أو أن الكاتب كان قد عرض ذلك كله– ما دام يكتب قصصاً– من خلال الأحداث وتطورها. لكن ذلك لم يتحقق غالباً، فكان أن طرح أحياناً فكره أو موضوعاته دون أن يعني كثيراً بإطارها الدرامي. لكنّ كان ممكناً لبعض تلك الفكر والموضوعات أن تتجنب التأثير السلبي لذلك، لطبيعتها التي تتيح للقاص عرضها بشكل حالات ومواقف، مثل موضوعات هموم الإنسان اليومية وبعض تأزمات المثقفين، وهذا ما كان فعلاً، إذ استطاعت قصص أن تخرج من دائرة الضعف رغم ضعف الجانب الجانب الدرامي فيها. بل وتميز بعضها بفعل جمالية تعامل الكاتب مع موضوعاتها وبعث الحياة في شخصياتها وعرض ذلك كله بلغة خاصة، مثل قصتي «البرتقالة» و«الكاستيل» وغيرهما.

بقي أن نقول، في كلمة أخيرة هي وجهة نظر مبنية على نظرة استقرائية خاصة، إننا إذا كنا نأخذ على الكاتب بقاءه أسير أفقية بعض القصص، فإننا يجب أن نثبّت أيضاً أن تجاوزه للأفقية في قصص أخرى وخصوصية موضوعاتها وصبّ ذلك كله في قوالب تصوغها لغة متماسكة ينفرد الربيعي في شاعريتها غير المُثقلة على القصة، قد منح مجموعته القصصية التي بين أيدينا هوية المجموعة الجيدة، وميّز بعض قصصها لتسجل مؤشرات استمرارية الحياة في شخصية الكاتب الفنية التي كنا نخشى أن تبتلعها هموم غير الهمّ الفني، مثل «هناك في تلك المدينة»، و«البرتقالة»، و«السومري»، و«الكاسيل»، و«دموع».

الهوامش:

1- نتجاوز هنا مجموعته «صولة في ميدان قاحل»- 1984- كونها ضم قصص البدايات.

2- عبد الرحمن مجيد الربيعي: نار لشتاء القلب، بيروت، 1986.

3- عبد الرحمن مجيد الربيعي: السومري، دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد سنة 1993.

رواية «الإسكندرية 2050»

بين الواقع والخيال العلمي

د. عبدالجبار العلمي

تنتمي رواية «الإسكندرية 2050 » للروائي الأردني صبحي فحماوي إلى أدب الخيال العلمي، وهي تعتبر إضافة جديدة إلى مكتبة هذا الأدب الذي يعرف ندرة في أدبنا العربي المعاصر لطالما عبر عنها النقاد الذين تناولوه بالدراسة والتحليل. ثمة محاولات عديدة أنجزها روائيون معاصرون من مختلف الأقطار العربية نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: طيبة أحمد الإبراهيم (الكويت) ـ أحمد عبدالسلام البقالي ومحمد عزيز الحبابي (المغرب) ـ نهاد شريف ومحمد الحديدي وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ود.مصطفى محمود ويوسف الدين عيسى.. (مصر) ـ طالب عمران و لينا كيلاني (سوريا) إلا أن هذا التراكم الكمي، تبقى نسبته ضئيلة بالقياس إلى ما راكمه المتن الروائي العربي الضخم من أعمال في مختلف الاتجاهات والأنواع. وهذا ما يؤكده الناقد يوسف الشاروني بقوله: «ولئن كان أدبنا العربي المعاصر قد عرف رواية الخيال العلمي ، فإن ما عرفه منها يعتبر محاولات متواضعة للغاية إذا قيست بهذا الجهد الروائي الذي بين أيدينا.» (رحلتي مع الرواية، دار المعارف، القاهرة، 1986، ص: 87)، ويرى الناقد محمد برادة أن الأمرلا يتعلق « بغياب رواية الخيال العلمي عن الأدب العربي، وإنما الأصح أن نقول: هناك ندرة لهذا الجنس الروائي قياساً إلى الإنتاج الروائي الصادر في الأقطار العربية» (الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، ط.1، 2008، ص: 99)

تتألف رواية «الإسكندرية 2050» من ثمانية وثلاثين فصلاً، يعنى المؤلف بوضع عناوين لها دالة على مضامينها. كما أنه يستهل الرواية بعتبتين نصيتين يدخلنا من خلالهما إلى عالم الرواية، العتبة الأولى: نصوص موازية تحيل على مضمون الرواية والأجواء التي سنعيشها داخل المتن الروائي وهي لأربعة كتاب: الشاعر الروماني أوفيد ـ جبران خليل جبران ـ توماس بلفينش ـ هيرمن هيسّه. أما العتبة الثانية ، فهي إهداء، وهذا الإهداء موجه إلى عنوان بيت جمال عبدالناصر (إلى 18 شارع قنوات ، حي باكوس ـ الإسكندرية)، ولا يخفى ما تحمله هذه العتبة النصية من دلالة، فهي تحيل على مكان أثير لدى السارد المشارك يعتبر مرتع ذكرياته في عهد الصبا والشباب، وعلى زمن جميل مليء بالأحلام والتطلعات القومية.

الحدث الروائي:

الملاحظ أن الحدث في الرواية حدث بسيط ، يتمثل في قدوم المهندس الفلسطيني مشهور شاهر الشهري من دبي التي أمضى بها سنوات طويلة ، يعمل مهندساً معمارياً ، ثم رجل أعمال كبير، إلى الإسكندرية سنة 2050 بعد مجيئه الأول إليها في الستينيات (انظر: ص : 17) ، وذلك ليلتقي بابنه برهان المختص في الهندسة الوراثية، وحفيده كنعان القادمين من ألمانيا قصد إجراء فحوصات وعمليات جراحية للحفيد

ناقد مغربي.

الأخضر في مستشفى «شنغهاي العالمي»، لكن الرواية غنية بالمحكيات الصغرى التي نصادفها في ثنايا فصولها، وظيفتها تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي سواء في المخيم بعد النكبة الفلسطينية العربية عام 1948 التي يسميها الدكتور عبدالوهاب المسيري بحق «التطهير العرقي» لعرب فلسطين (عبدالوهاب المسيري، رحيل المتميز، بسام الهلسة، جريدة القدس العربي ،عدد 5948 ، الجمعة 18 يوليو 2008 ، ص: 11)، أو في فضاءات الإسكندرية خلال سنوات الستين، وسنة 2050، ورصد التطورات العلمية والتكنولوجية والتحولات التي عرفها العالم ومدينة الإسكندرية خاصة في النصف الثاني من الألفية الثالثة. وسنأتي على ذكر أهم المحكيات في موضع آخر من الدراسة. فمن يروي أحداث تلك المحكيات المتناثرة في جل فصول الرواية ومقاطعها السردية؟

المنظور السردي :

إذا كانت طرائق الحكي في رواية الخيال العلمي « تأتي بضمير المتكلم على لسان راو أو شخصية أو عبر مذكرات ورسائل أو وثائق ومخطوطات ..»(شعيب حليفي، مجلة فصول، م . س. ذ، ص: 55)، فإن المؤلف في هذه الرواية يتبنى أسلوباً جديداً في المنظور السردي، مستفيداً من عالم الكمبيوتر وتكنولوجيا التنصت الخطيرة.

في الرواية راويان:

أ ـ الراوي الجماعة يروي بضمير المتكلم الجمع نحن، ويعود ضمير نحن هذا على شبكة المخابرات الخاصة التي تسجل على قرص مدمج كل ما يدور بخلد المهندس مشهور شاهر الشهري بطلب من ابنه برهان، وهو يُحتضر على فراش الموت في ساعته الأخيرة يوم 25 / 9 / 2051 في عكا في بيت ابنته سمر، وذلك بوساطة سماعة توضع على رأسه لا لتسمعه آيات القرآن الكريم، بل لتتنصت على ما اختزنه ذهنه من ذكريات ماضيه، وما مر به من أحداث في جميع أطوار حياته وفي الأماكن التي عاش فيها. لقد اكتشفت الشبكة المخابرتية الخاصة أن المحتضَر يستعيد ماضيه، ويستحضر حياته منذ طفولته إلى وقت احتضاره. وعلى من يريد أن يطلع على حياة المحتضَر بكل أطوارها وتفاصيلها وأسرارها أن يستدعي رجالها للقيام بهذه المهمة. نقرأ في الفصل الأول «ما نشفطه من ذكريات وأفكار وخيالات ماضية في ذهن الرجل، ونسجله على قرص مدمج، مدهش حقاً، تستطيع أن تسمعه بسهولة ويسر على جهازك الخلوي. فتفضل ياعم، اسمع أو اقرأ ما سجلناه وحررناه، ودققناه وقدمناه على شاكلة رواية مدهشة.»(ص: 14)، وتأتي فصول الرواية التالية لتعرض ما تم تسجيله على ذلك القرص المدمج.

والملاحظ أن الراوي الذي يروي بضمير الجماعة يكتفي بسرد الفصل الأول، ثم يختفي نهائياً، ليتولى راو آخر عملية السرد في كل فصول الرواية.

ب ـ الراوي ـ المفرد بضميري المتكلم والمخاطب، وهو المهندس مشهور. يسرد لنا محكيات مليئة بالأحداث التي تم تسجيلها على القرص المدمج، وهو يعاني سكرات الموت في اللحظات الأخيرة من حياته. إننا في الحقيقة نتلقى الأحداث من خلال قرص مدمج، وعلى هذا يكون السارد في الرواية هو القرص المدمج. وهذه ـ في اعتباري ـ طريقة جديدة في طرائق السرد تتناغم مع رواية الخيال العلمي.

تداخل الأزمنة :

تتداخل الأزمنة في رواية «الإسكندرية 2050» وتتوزع بين الارتداد إلى الماضي البعيد أثناء حياة السارد في المخيم أو حياته في الإسكندرية في الستينيات، وبين العودة إلى الزمن القريب سنة 2050. ففي أغلب فصول الرواية، وفي كثير من مقاطعها السردية يعود السارد ـ المشارك بذاكرته إلى الزمن الماضي. فالأحداث التي يسردها لا تتخذ المسار الخطي



الكرونولوجي، بل إن السارد يقدمها لنا عبر الحكيات التي يتذكرها متفرقة متناثرة في الزمان والمكان بدون أي ترتيب، وذلك من خلال أزمنة ثلاثة:

1 . زمن المخيم: زمن التشرد والبؤس والجوع والحرمان وضياع الوطن، يرتد السارد إلى هذا الزمن ، ليحكي لنا عن حياته البائسة في مخيم اللاجئين بعد النكبة واحتلال فلسطين، وتشريد شعبها خارج أرضه.

2 . زمن الإسكندرية في سنوات الستين: زمن الشباب والأحلام الفرارة بتحقيق وحدة الأمة العربية ، واستقلال الأوطان المحتلة ومن بينها فلسطين، وذلك في ظل عهد جمال عبد الناصر الذي تم في عهده العديد من المنجزات القومية.

3 . زمن الإسكندرية 2050: زمن اليوتوبيا حيث تتحقق فيه أحلام السارد بالوحدة العربية التي تتجسد في إقامة اتحاد الدول العربية من المحيط إلى الخليج على غرار اتحاد الدول الأوروبية، وتنقلب فيه الموازين رأساً على عقب ، فتغدو دول الشرق الأقصى هي المتحكمة في العالم، ويمسي نظام العالم الجديد الأمريكي قديماً بل متجاوزاً، وتصير أوروبا هي الغرب الأوسط، وأمريكا هي الغرب الأقصى، وتعرف مدينة الإسكندرية تقدماً تكنولوجيا وعمرانياً باهراً، يشير السارد إلى العديد من مظاهره، كما يشير كذلك إلى التحولات السلبية التي مست المدينة.

إن السارد ـ المشارك مشهور يتنقل بين هذه الأزمنة الثلاثة في الرواية، فيستهل معظم الفصول برصد وقائع سنة 2050 بالإسكندرية لدى لقائه بابنه وحفيده، ولكنه ما يلبث أن يعود إلى ذكريات الزمن الماضي : زمن المخيم وزمن إسكندرية الستينيات، يقول مبرراً هذه العودة إلى الماضي « يبدو أنك غير قادر على التعامل مع إسكندرية ألفين وخمسين، بل تبدو مصراً على تلبس دور الشباب في ستينيات القرن العشرين ، ومصاباً بمرض الحنين إلى أيام زمان.»(ص: 172).

وهكذا تجده يتخلص من سرد أحداث سنة 2050 في بدايات أغلب الفصول ، وذلك بنوع من حسن التخلص كما تجد ذلك في النماذج التالية: «تقف على باب البحر من هذا الارتفاع الشاهق، ولكنك تنزل إلى الطابق الثالث حيث غرفتكما (السارد وصديقه) المستأجرة في شقة أبوجرجس.»(ص:172) «بينما أنت تراقب الداخل والخارج من مستشفى شنتهاي إسكندرية في الشاطبي تسهو وتروح تتخيل أيام زمان الجميلة، فتشعر بحنين يشدك إلى الشهيد محمد محمد محمد.»(ص: 217) «يعود برهان لإتمام أوراق كنعان وإخراجه معنا، بينما تبقى أنت جالساً تنتظر الفرج، وتجتر ذكرياتك القديمة في إسكندرية، إذ كنت في الصباح تنزل لتدرس ماشياً على رصيف شاطئ البحر.»(ص: 227).

إن السارد فعلاً مصر على العودة إلى الزمن الماضي ليحكي عن حياته في المخيم في مرحلة الطفولة، أو عن ذكريات صباه وشبابه في الإسكندرية التي جاء إليها لمتابعة دراسته في جامعتها. وفي عودته إلى هذا الماضي البعيد، يقدم لنا مجموعة من المحكيات الواقعية تحكي عن واقع الإنسان سواء في فلسطين أو في إسكندرية سنوات الستين، وترصد العديد من المشاكل الاجتماعية والأحداث التاريخية والسياسية التي كان يعج بها ذلك الواقع، ويمكن أن نذكر هذه المحكيات على سبيل التمثيل لا الحصر كما يلي:

- محكي احتلال فلسطين سنة 1948، وإخراج أهلها إلى المخيمات خارج الوطن تحت «حمم براكين الاحتلال الغاشم»(ص: 12).

- محكي حياة مشهور في مرحلة الطفولة في المخيم ومعاناته هو وأسرته من شظف العيش، ومتابعته الدراسة بطولكرم قبل أن ينتقل إلى الإسكندرية لمتابعة دراسته الجامعية سنة 1966. (ص: 25 وما بعدها)

- محكي الطالبة السائرة تحت المطر الغزير من المخيم إلى مدرسة طولكرم، ومحاولة مشهور حمايتها منه بمطريته، وحرجه من جراء ذلك، لأن حضور المجتمع الصارم بتقاليده ومحافظته يمنع مجرد سير فتى إلى جانب فتاة في الشارع العام، وإن كان الهدف بريئاً نبيلاً. «تضحي بنفسك من أجلها، رغم رفضها الاقتراب منك. تشعر أن الفتاة لا ترغب في معاندتك، ولكنها تخاف من المجتمع الذي لا يرحم»(ص: 33)

- محكي أميمة زوجة مشهور المدافعة عن القضية الفلسطينة وأيتام مخيم جنين بعد الهجوم عليه من لدن القوات الإسرائيلية، وقتل آبائهم وأهلهم. توفيت في عز عطائها، وعانى مشهور بسبب موتها ألم الفراق والوحدة. (ص: 52).

- محكي أم عربي المرأة الستينية التي سكن في بيتها مشهور صحبة زميليه محمد النجار ومحمد محمد محمد والتي غرق زوجها الصياد وقبله والده في البحر، ومع ذلك فإنها لم تمنع ابنها عربي من احتراف مهنة الصيد المتوارثة لأنها مصدر رزقه ، كما كانت مصدر رزق آبائه. أما رزقها هي وابنتها نادية ، فهو إيجار غرفتين وأحياناً ثلاث غرف من شقتها للطلبة، بينما تنام هي وابنتها في المطبخ الصغير. (انظر ص: 109 وما بعدها).

- محكي الحسناء «العشرينية العمر» المهيضة الجناح التي طردها زوجها من البيت- وهو في حالة غضب- في منتصف ليل بارد، ولم تجد من يجيرها من سكان العمارة. حتى أم عربي امتنعت عن إجارتها بعلل غير مقنعة، فخرجت الأنثى الجميلة إلى الشارع المليء بوحوش الليل من البشر، فالتقطها بسيارته رجل كهل صاحب كابريه، واستغل ضعفها ونال من شرفها تلك الليلة ، ثم استخدمها راقصة في ملهاه، وأخذ يرغمها على اصطحاب زبائنه في كل ليلة.

- محكي الراهب المسيحي الذي كان يخدم الطلبة بكل تفان وإخلاص، دون أي تمييز بين مسلم وقبطي في مكتبة الدير القريب من سكنى مشهور. وهذا دليل على التعايش والتآخي بين المسلمين والمسيحيين في الإسكندرية زمن الستينيات. يقول السارد: «كانت أيام تواصل وتسامح ديني جميلة «(ص: 237)

- محكي استشهاد محمد محمد محمد رفيق مشهور في الدراسة والسكن في معركة العبور سنة 1973 بعد سفرمشهور إلى دبي ليعمل مهندساً معمارياً.

بالإضافة إلى هذه المحكيات الراصدة للواقع الاجتماعي بكل ما فيه من مظاهر البؤس والفقر والحرمان ومعاناة المرأة من الدونية والذل في مجتمع ذكوري قاهر، ترصد الرواية

أحداثاً تاريخية وسياسية هامة، منها تأميم القناة، والعدوان الثلاثي على مصر، والوحدة بين مصر وسوريا، وحرب اليمن، وهزيمة 1967، والخطاب التاريخي لجمال، وانتحار المشير عبدالحكيم عامر. كما تومئ الرواية إلى تحكم مراكز القوى المعادية للثورة المصرية والمستفيدة منها في نفس الآن، واستغلال نفوذها في خنق حرية الفكر والتعبير، والزج بكل من يتبنى أفكاراً معارضة لسياسة الحزب الحاكم من خيرة المثقفين والأدباء في غياهب المعتقلات والسجون. كما أن الرواية عنيت فضلا عن ذلك برصد الحركة الطلابية النشيطة في الجامعة المصرية قبل النكسة وبعدها على الخصوص (ص: 264 وما بعدها)، ذاكرة أسماء شخصيات واقعية كانت تمثل رموزاً لمساندة ومواكبة الانتفاضات الطلابية من أشهرها أحمد فؤاد نجم والشيخ إمام (ص: 274).

إن رواية الإسكندرية 2050، تتبنى مرجعيات روايات الخيال العلمي المتمثلة في: العلم الحديث والتكنولوجيا والتقدم الطبي والمخاوف التي تساور العلماء والاقتصاديين من مستقبل الأرض والإنسان، والإرث الحكائي الشعبي (ألف ليلة وليلة)، ومعطيات الواقع العربي بشكل عام والحياة المدينية بشكل خاص. (متخيل المكان في روايات الخيال العلمي، شعيب حليفي، مجلة فصول، مرجع سابق الذكر، ص: 55).

أ ـ مظاهر التقدم العلمي والتكنولوجي في الإسكندرية سنة 2050، تتبدى لنا فيما يلي: الطائرات الهيدروجينية الغريبة الصنع ـ المطار الذي «يشبه تصميمه مدينة فضائية انفلتت من مجرة بعيدة ، فهبطت خلف مدينة الإسكندرية»(ص: 55) ـ السيارات الهوائية التي تنقل المسافرين إلى فنادقهم السامقة ـ النساء الآليات اللواتي يتحدثن العربية ويعرفن الأمثال الشعبية، ويخزن في ذاكرتهن معلومات دقيقة عن تاريخ الإسكندرية ـ المدينة كلها ستصير ملكاً لشركات صينية غيرت ملامحها ببناياتها العملاقة وأبراجها الزجاجية التي تمتص أشعة الشمس لتستعملها في الإضاءة ليلا، دونما حاجة إلى الطاقة الكهربائية التقليدية ـ الدراسة ستصبح ميسورة، واستيعاب المعارف المتنوعة لا يتطلب أي مجهود، فيكفي ربط دماغ الطالب بجهاز الكمبيوتر لتصبح جميع المواد ـ علمية وأدبية ـ عالقة به، وهو في بيته ، فلم تعد الحاجة إلى مؤسسات تعليمية أو جامعية.

ـ من أهم مظاهر التقدم الطبي التي يتخيلها المؤلف في الرواية، تقدم الهندسة الوراثية إلى مدى تمكن فيه العلماء من خلق إنسان أخضر طيب مسالم لا يعرف الحقد والكراهية والحروب المدمرة، وهو الذي يمثله جيل كنعان، فلا يعود ثمة تمييز بين البشر، فالناس جميعاً سواسية ، يوحدهم لون واحد هو الأخضر، وحتى الحيوانات المفترسة ستصير خضراء مسالمة متعايشة مع غيرها من الحيوانات الأليفة.

ب ـ مظاهر استغلال الرواية لمرجعية التراث العربي الشعبي خاصة قصص «ألف ليلة وليلة»، ونصادفها في تخيل تحقق إنجازين علميين أشار إليهما الخيال الشعبي، أولهما: فكرة الأقزام والعمالقة. وفي عهد مشهور المتطور علمياً وطبياً، تمكن العلم من تقزيم حجم فريق من العلماء ليصيروا بحجم رأس دبوس صغير، يتم إرسالهم داخل شرايين وأوردة الإنسان، فيعملون على تنظيفها مما علق بها من دهون، ويعالجون المريض مما يشتكي من علل وأمراض حتى الخبيث منها كالسرطان (ص: 219)، وثانيهما: النزول إلى أعماق البحار بدون أدوات غطس، والحياة في مدن يتم تشييدها من أجل التخفيف من اختناق المدن بالعمران والبشر. ونجد هذا المتخيل في كتاب «ألف ليلة وليلة» كما يعلم أي قارئ لهذه الملحمة الخيالية العربية التي كان لها الفضل في شحذ المخيال الغربي، وكانت قصصها العجائبية الخارقة مادة خصبة للعديد من الأعمال السينمائية العالمية (ص: 309 وما بعدها).

الملاحظ أن الرواية مليئة بالتنبؤات تتعلق بكثير من التحولات التي ستطرأ على الواقع عالمياً وعربياً، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

. أن القوة التي ستصير مهيمنة بعلمها وتكنولجيتها واقتصادها هي الصين، وليس أمريكا الشرسة المدمرة القائمة على الغزو والحروب وإبادة الشعوب بدءاً من شعب الهنود الحمر إلى الشعب الفلسطيني الحامية لدويلة إسرائيل المزروعة عنوة في صلب الشرق العربي منبع الحضارات الإنسانية وناشرها عبر أصقاع العالم (انظر ص: 266) . عودة فلسطينيي الشتات إلى الوطن . استبدال وقود نباتي بالنفط الذي جفت آباره بعد تفريط العرب فيه ، واستغلاله من لدن الغرب الشره من أجل رفاهيته وصناعاته المدنية والعسكرية (ص: 128) . إعادة بناء منارة الإسكندرية إحدى عجائب الدنيا السبع...

والحقيقة أن علاقة الواقع والخيال العلمي في رواية «الإسكندرية 2050» علاقة جدلية، ذلك «لأن الخيال العلمي يتخذ من الواقع الذي يحكيه النص موقفاً انتقادياً أو ساخراً أو محرضاً على التغيير أو كاشفاً لما خفي من مثالبه... الخيال العلمي ينطلق من رؤية ما بذلك الواقع: قد ينطلق من رؤيته أن شيئاً ما في الواقع ينبغي له أن يتغير لعلة فساده، أو من رؤية أن شيئاً ما لا يملكه الواقع ، وينبغي له أن يملكه». (الخيال العلمي استراتيجية سردية، مجلة فصول، مرجع سابق الذكر، ص:33)

إن هذا المزج بين الواقع والخيال، أو الانطلاق من الواقعي إلى آفاق الخيال العلمي، يؤكد انشغال المؤلف بواقع الإنسان البائس على الأرض، وخوفه من المخاطر التي تهدد الحياة الإنسانية، وتوقه إلى تغيير هذا الواقع إلى واقع أفضل وأجمل.

يبقى أن نقول في الأخير إن رواية «الإسكندرية 2050» لصبحي فحماوي رواية إنسانية عميقة، تعبر عن أشواق الإنسان إلى عالم أفضل تسوده القيم الإنسانية النبيلة، وتزرع في نفوسنا بذور الأمل بمستقبل أجمل، لاسيما وأننا نعيش في عالم مخيف تتهدده الحروب المدمرة ، وأهوال المجاعة والعطش وغيرها من الأرزاء والمصائب في عالم يعممه قانون الغاب، ولعل بعض أحلام المؤلف وتنبؤاته بمستقبل أفضل للإنسان العربي، تسوده المساواة والديمقراطية والعدالة الاجتماعية، أخذت بشائره تظهر على أرض الواقع العربي في الآونة الأخيرة.



لوحة للفنان عماد صلاك

الأنثى والآخر

في تجربة سحر ملص القصصية

◄ د. علي المومني



لفتت القاصة سحر ملص الأنظار إلى تجربتها القصصية، التي تمتح من الواقع فتنسج خيوطاً داخل القصة بفنية عالية، وقد أصدرت العديد من الكتب والمجموعات القصصية.

وهناك فرق بين النسوية والجنسوية، ويقصد بالجنسوية كمصطلح: الموقف السلبي الذي يتخذه الرجل تجاه المرأة (انظر: عبد الله رضوان: البنى السردية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان 1995م، ص289)، وقد استخدمته هنا ليأخذ المعنى المقابل وهو المعنى السلبي الذي تتخذه المرأة ضدّ الرجل، وأشيرُ هنا إلى إنني استخدمت المصطلح للإشارة إلى شخوص القصص كعمل فني ولم يقصد المساس بشخصية الكاتبة الذاتية.

ويلاحظ أن ثنائية الرجل والمرأة قد اتضحت في كل النتاج القصصي لدى الكاتبة، وهذه الثنائية برغم تصادمها تتشابك إلى حد كبير وهذا التشابك يخلق الكثير من المشكلات بين الجنسين الذكر – الأنثى.

وتحتوي مجموعة «شقائق النعمان» سبع عشرة قصة، وكل قصة تعبر عن نوازع الأنثى المقهورة وفيها أدانت الكاتبة الرجل– الزوج– الأب– الأخ– العاشق... الخ، في محاولة منها لتصوير الآخر القامع، في مجتمع ذكوري ينظر إلى المرأة نظرة فوقية بدافع الإحساس بالقوة والهيمنة وتهميش دور الأنثى.

ويلاحظ أن بطلة القصص السبع عشرة هي شخصية واحدة، ولن أحلِّل القصص جميعها؛ لكني سأحاول أن أضع يدي على تلك المواقف التي اتضح فيها تمرّد المرأة، والملاحظ أن البطلة اتخذت موقفاً سلبياً من الرجل في معظم قصص المجموعة؛ لكنه اتضح أكثر في قصة (ليلة حب) و(حريق المدينة) و(السراب) و(اللحظة الحرجة) و(العرض الأخير) و(ليلة خلود) و(مقبرة الرماد) و(شقائق النعمان).

صوّرت الكاتبة الخوف وهو يلاحق المرأة منذ الطفولة، ثم لجأت حين كبرت إلى من تطمئن إليه وهو الزوج هنا، إلا أنها وجدت أن الملجأ الذي احتمت به ما كان إلا شبحاً يترصدها:

◄ باحث أردني.

«الطفلة في أعماقي نائمة بعدما أعياها الخوف المرير، أعياها الخوف الذي طاردها منذ الطفولة ثم ركنت إلى صدر صخرة غجرية عانقتها، ليأتي وحش الموت ويلتهمها، لتبقى شبحاً مصلوباً على الصخرة، بعدما طرقت كل أبواب الرجال بحثاً عن ليلة حب صادقة بلا خوف.. ليلة أمان دون ولائم الجنس وشهواته، وأهرب خلف الطفلة ألحقها في سراديبها.. أغص بها في ذاتي»، «شقائق النعمان- ص25».

والبطلة تبحث في عالم الرجال عن الحب الصادق لكنها لا تجده، فالرجل وحش؟ بعدما كانت تظنه المرأة حامياً لها ومدافعاً عنها.

وأدانت الكاتبة ذلك الرجل الباحث عن شهواته وجّردتهُ من إنسانيته. إنه الرجل الذي لا يفكر في الآخر إلا من خلال شهواته الجسدية، وهنا تصور المرأة نفسها ذبيحةً يلتهمها الذئبُ بشراسةٍ وكأن شهوة الرّجل الحيوانية جرّدته من رُقيّه الإنساني، وتذعن المرأة لمطلب الرجل طمعاً في الحب والأمان، لكنها تكتشف أن الرجل لا يعاملها إلا كما عامل الجاهليون بناتهم حين وأدوهن:

«سأقبل عرضك مقابل ليلة أمان.. مقابل ليلة لا أملأ فيها أحشائي بأقراصٍ منومة تسلب الحياة مني، وأغرق تحت كابوس الليل المقيت، مقابل أن أسهر مع رجلٍ يمسك يدي يمررها على جسدِ الليل الأبنوسي ليقول لي: إن الليل امرأةٌ مصلوبة مثلي...ولكن لماذا تفغر لي فاها؟ لا شك أن الليل امرأةٌ موؤدة تنتحب»(شقائق النعمان-ص27).

إننا نجد المرأة في القصة تحسُّ بالمرارة والألم، والنحيب يرافقها منذ القدم، أي منذ أن وأدها أقرب الناس إليها، وهو شعور سلبي تجاه قيم مجتمع ما زالت جاثمة على صدر المرأة ويتكرر الموقف ذاته رغم تعاقب القرون.

وأدانت الكاتبة عالم الرجل ونعتته بالوقاحة، ولم يأتِ الاتهام إلا رداً على تصرّفات الرجل ونظراته المفترسة لكل أنثى يصادفها، فلا يكتفي بامرأة واحدة بل تبقى عيناه تدوران وتبحثان عن كل امرأةٍ جديدة:

«.... أبي مع زوجته المتصابية يلتصق بها يكاد بنظراته الوقحة أن يلتهمها ويلتهم كل امرأة في الصالة ممن أتين يُعرين ظهورهن ونحورهن، والموسيقا تصدح بانتظارنا والكل يرتقب، وأنا أعددت نفسي للمفاجأة..» «شقائق النعمان- ص34 «.

ولم تُظهر الكاتبة الجوانب السلبية للرجل- الأب – وحسب ، بل تعدىّ ذلك إلى زوجة أبيها، وكل امرأة تتعرى لتلفت النظر إليها.

وصّورت تعليمات الآباء وأوامرهم التي يحيطون الأبناء بها بالعبودية، فالبطلة تشعر بالقهر الذي جعل منها إنساناً يُستعبدُ، لكن الإدانة سببها السعي وراء الحرية وتحقيق الذات:

«...أهرول باتجاه البيت صوب غرفة أبي.. لأحضر مفتاح السجن السري.. سأفتح بوابة السجن... سأضيء لهم بشمعتي السراديب سأحررهم. أحررهم من عبودية أبي». « شقائق النعمان ص38 «.

ونعتت الكاتبة الغرفة التي يحكم الأب من خلالها الأبناء بالسجن، وهي تعكس صورة الألم داخل نفسية البطلة، فغرفة الأب سجن والسجن مليء بالقضبان يجلس خلفها الأبناء؛ لكن البطلة أصرت أن تضيء شمعتها وتنير السجن المغلق- الغرفة، وتحرر الأبناء ليخرجوا ويحرروا النساء فيما بعد:

«سيخرجون إلى الأرض تارةً أخرى يبنونها ويحررون النساء وسيكبر الأطفال، يحرقون المدينة لكن بلا نار.. بل يطهرونها ...يعيدون خلقها..»، « شقائق النعمان- ص38 «.

إنها العبودية التي تسعى الكاتبة لاجتثاثها، وهي عبودية الإنسان – المرأة على وجه التحديد- وصّورت حصول الناس

على حريتهم كمن ولد مرة ثانية ويسعى إلى تحرير نساء الأرض، وبعد ذلك يتحرر الأطفال والناس جميعاً، وقد ربطت بين تحرير المرأة وتحرير البشر جميعاً.

وتدين الكاتبة كلَّ صور الرّجل، وهو بنظر الكاتبة مجُّرد باحثٍ عن مصالح، لا تهمه المشاعر ولا الحب الحقيقي بقدر ما تهمه الشهرة والمال:

«... وتركني لحزني ووحدتيّ وكنت أواسي نفسي أن لا حاجة بي للعيش مع أناني آخر.ثم وجدت ذاتي أراسل إحدى الجامعات لاعنةً كلّ وجود الرجال بحثاً عن الحقيقة هنا، وحاولت نسيانك ولم أتابع أخبارك بالرغم من أننا نعيش على أرض واحدة...»، « شقائق النعمان- ص43».

أدانت الكاتبة الرجل الأناني، الذي يهجر زوجته طمعاً في مال سيدة أخرى، لكن البطلة تلعن كل وجوه الرجال لأنها رأتهم من خلال هذا الزوج الطامع وتقرر أن تنسى أمره إلى الأبد.

ويتبين لي أن الكاتبة قد فقدت كل إحساس بالأمان مع الرجل، فالبطلة تمنح نفسها للرجل لكنه في النهاية يتركها وحيدة وتعيسة:

«... ثم تركني.. ورحل وراء كلماته. وبقيت كآخر امرأة في المدينة»، «شقائق النعمان- ص 84».

فالرجل يقطع العهود على نفسه ويجعل المرأة تثق بكل كلمة يقولها، وحين يحصل على ما يريد ويجد فرصة أفضل؛ فإنه يتركها وكلمات أسمعها إياها يوماً ما.

وتصل الكاتبة إلى حقيقة منتهاها: إن المرأة إذا منحت جسدها دون قلبها ولو كان ذلك لزوجها، فهو العهر الفكري والجسدي بحدّ ذاته، لأنه يحمل المشاعر المزّيفة:

«الوحدة أشرف من العُهر الفكري والجسدي.. أما أن أمنح نفسي مجّرد جسد.. للاستمتاع فذاك غباء وخيانة.. خيانة لذاتي.. وحتى عقود الزواج القائمة على المطامع فاسدة.. ومن تمنح جسدها دون قلبها أو فكرها فهي عاهرة وإن أيدتها مئات الأوراق الرسمية وباركت زواجها..» «شقائق النعمان- ص84».

وهي – أي الكاتبة- تدين المجتمع الذي يبارك آلاف الزيجات الفاسدة المبنية على المصالح والمطامع بين الأزواج، وهي لا تعترف بالعلاقة إلا إذا كانت صادقة ولو كانت في مؤسسة الزواج؛ فالبطلة ترفض الزواج لأنها أخلصت لمن أحبّت وعشقت، ثم تفاجأ بعد ذلك بالخيانة ، وهي المخلصة الوفية.

لقد صورت الكاتبة في قصصها الرجل- في كل حالاته، الأب، الأخ، الزوج الخائن، الطامع، الأناني... وهي صفات، تتفاوت من شخص لآخر؛ لكنها موجودة في المجتمع ولم تأتِ الكاتبة بها من عالم الخيال.

وأوجز القول في تحليل قصص هذه المجموعة التي بنيت على ثنائية الرجل-المرأة بالقول: إن نزوع الذكورة السلطوي الظالم على المرأة منذ أقدم العصور حتى الآن، جعل المرأة تتخذ مواقف سلبية تجاه مجتمع الرجال في محاولة منها لإزاحة أدوات القهر والظلم الذي لحق بها؛ وقد تمثل ذلك في نقد قيم المجتمع والقهر بالهجاء الباطن والظاهر من المرأة، ضمن حياتها في المجتمع ومدى التزامها أو انحرافها الأخلاقي، في مجتمع لا يزال يتعامل مع المرأة على أنها تحت وطأة الرجل ووصايته ولا يجوز أن تقطع أمرا دونه وتنجز عهداً بغير وصايته.

إن مثل هذه الكتابات تضيء الطريق أمام النساء وأفراد المجتمع، وتحرر الرجل من وهم التسلطّ الذكوري، وإن كانت قاسية في بعض الأحيان، وتنتابها بعض المشاعر السلبية الساخطة.

الناقد الرّائي، الشاعر الرّائي، القصيدة الرّائية

د.صالح محمد أرديني

عن دار الحوار في سوريا صدر حديثاً كتاب نقدي جديد للناقد الدكتور محمد صابر عبيد بعنوان» القصيدة الرّائية، أسئلة القيمة الشعرية، قراءة في شعر رعد فاضل»، وعلى الرغم من أن أغلب كتب الدكتور محمد صابر تمتاز بجدتها وحداثتها وتنوع عنواناتها، واكتشافها لمبدعين في ميادين متعددة (شعراء، قصاصين، روائيين، نقاد)، إلاّ أن هذا الكتاب بدا مختلفاً بعض الشيء عن كثير من كتبه، بدءً من مقدمته التي سمّاها بـ(فلسفة المقدمة) وليس(المقدمة)، التي تحرر فيها من قيود المقدمات التي اعتاد الكتاب والمؤلفون- وهو واحد منهم - على تصدير كتبهم بها، فيقول فيها وعنها:

«وأنا أنجز كتابي هذا كنت أقاوم بحماس شديد رغبتي التقليدية - شبه الآلية - في كتابة مقدمة له، لأنني لم أجد مسوغاً منهجياً أو بحثياً أو فكرياً واضحاً وجلياً وضاغطاً يدفعني إلى ذلك، وكنت أشعر براحة تامة لهذه النتيجة التي تعفيني من تدبيج مقدمة فيها من التكلف أكثر مما فيها من الطرافة».

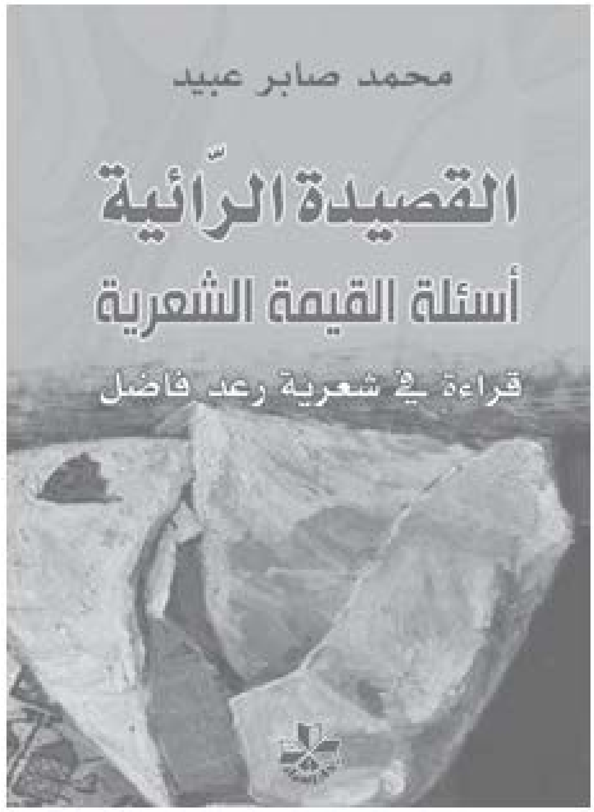
ومروراً بفصله الأول المعنون بـ «سؤال القيمة الشعرية: في المصطلح واللغة:» الذي اشتمل على ثلاثة محاور: يُنظّرُ في المحور الأول- وبطريقة غير مسبوقة- لمفهوم القصيدة الرّائية والقصيدة المرئية، ويضع الفوارق العديدة بين المصطلحين وبذلك يفك الاشتباك الحاصل لدينا عنهما برؤيا ثاقبة ووعي تام، مستخدماً لغة جمالية ذات مستوى تعبيري عالٍ، يقول- مثلاً- في الفرق بين القصيدتين:

«تتميز القصيدة الرّائية بأنها عصية على القبض (زئبقية) بحكم وصول كفاءة عمل عناصر تشكيلها إلى أعلى درجة ممكنة من الأداء والفعل، على عكس القصيدة المرئية التي هي دائماً في متناول يد القراءة، ويمكن القبض عليها بسهولة، إذ تتأكد لهذا السبب الطاقة اللذائذية للقصيدة الرائية».

ويُعرِّفُ في المحور الثاني بشعرية رعد فاضل صاحب التجربة المتميزة والأصيلة والمثقفة في نوعيتها وفي اختياراتها وفي طرازها الكتابي، والخائض أكثر من مغامرة جمالية وفنية وتشكيلية بحثاً عن الأشكال والرؤى والمناخات الشعرية الملائمة لروحه الشعرية، ويقرُّ الكاتبُ لرعد فاضل بشعرية متميزة ومبدعة تؤهل قصيدته كي تكون رائية، لأن شعريته « تشتغل أساساً داخل حدود هذه القصيدة وطبيعتها وحلمها وتطلعها ومشروعها»؛ وتؤهله أيضاً كي يتبوّء عرش الشاعر الرّائي، الذي « حمل لغته وخطابه ومشروعه ونأى بها إلى المرتفعات وبدأ بتقشيرها وإزالة ما علق بها من رمل السهول حتى بدت صافية ومشرقة ومتعالية لكنها بلا طين». ويأخذُ في المحور الثالث نموذجاً شعرياً تطبيقياً لقصيدة طويلة موسومة بـ (فليتقدم الدهاء إلى المكيدة) ليثبت (لغة القصيدة) التي تمتد في فضاء التشكيل على مساحته كاملة، وتشتغل بكثافة وجهد دلالي وسيميائي عالٍ لتتحول القصيدة فيما بعد إلى (قصيدة اللغة)، ومن ثم يكتشف الناقد جوهر العلاقة بين القصيدة واللغة، كما اكتشف الشاعر سر العلاقة بين الدهاء والمكيدة، «إذ أن لغة القصيدة تجتهد في بناء عالمها الشعري على وفق رؤية لها تاريخ وجذر ومعجم وذاكرة تسعى إلى اختراقها، للوصول بالقصيدة إلى درجة التشكيل الشعري، والارتفاع بها إلى مصاف(قصيدة اللغة)».

ينتهي الفصل الأول بكل ما فيه من رؤى، وتصورات، وشغل نقدي، واشتغال نصّي، وجمال في الأسلوب، ودقة في التعبير بخمسة هوامش فقط، نُسقط هامشين: أحدهما مصدر القصيدة (فليتقدم الدهاء إلى المكيدة)، والثاني للكاتب نفسه

باحث أردني.



(المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي)، يبقى لدينا ثلاثة هوامش فقط في فصل كامل يمثل جزءاً مهماً في دراسة لعلها تعد الأولى من نوعها في النقد الحداثي، مما يشير بوضوح إلى أن الكتاب مؤلَّفٌ نقدي وليس تجميعاً نقدياً كما اعتدنا أن نرى في كثير من الدراسات التي تصدر هنا وهناك، مع أنَّ المؤلِّفَ لا يروق له أن يكتب كلمة (تأليف) على أي من إصداراته، بل حتى لا يروق له أن يضع قبل اسمه (دال النُّقطة) التي يحرص الكثيرون- وأنا واحد منهم – على وضعها وبالخط العريض أمام منجزاتهم (إن وجدت)، مما يدل على أنه تجاوز مرحلة الكتابة النقدية إلى مرحلة التأليف النقدي، وغدا اسمه يعرِّف كتبه أكثر مما هي تعرِّفه.

إنَّ هذا التفرد في الكتابة النقدية من دون إحالات تشير – فضلاً عن ندرتها الخلاقة – إلى مدى الحميمية والقناعة والمصداقية التي يكتب بها عن الشاعر رعد فاضل، حتى يكاد القارئ يتلمس هذه الحميمية في طيات الكتاب أجمعه.

وتتواصل أسئلة القيمة الشعرية في نسق ينمُّ عن منهجية رائية لشعرية الشاعر، وكاشفة لمضامين قصائده، فيأتي الفصل الثاني ليجيب عن (سؤال القيمة الشعرية: في الصورة والتشكيل)، وعبر محاور ثلاثة أيضاً: الأول، القصيدة العنقودية التي يراها الناقد نوعاً (شديد الخصوصية) تنهض على تجربة شعرية عميقة وواسعة ومتشابكة وخصبة، ومكونة من مجموعة من المشاهد واللقطات والصور والحكايات الشعرية، لذا فهي تتجه إلى البناء الصوري العنقودي الذي يضم شبكة متنوعة من هذه المشاهد واللقطات والصور الشعرية، يتميز كل مشهد أو لقطة أو حكاية أو صورة بنوع خاص من الاستقلالية التشكيلية (الاستقلال الشعري) على مستوى البناء والتعبير والقيمة الشعرية.

ينهض الناقد بتحليل القصائد العنقودية التي تتشظى شظايا عديدة لعل عتبة العنوان وسيميائيتها، تمثل مركز التشظي الذي يقود إلى عوالمها الأخرى بما فيها عالم البياض والفاصل النقطي(......) ثم يلج إلى متنها المليء بالألغام المتناثرة فيتخطاها بمهارة وبراعة من دون أن يصاب بأي أذى لأنه متمكن من أدواته القتالية التي يتقن استخدامها.

الثاني: القصيدة المنمنمة: التي يرى أنها تفيد من الفضاء الفني التشكيلي المميز، وتستعير ما وسعها من ملامحه وفضاءاته، وتشتغل في تشكيلاتها الفنية -جمالياً- على بناء شعري يتمثل لوحة المنمنمة في الميراث التشكيلي العربي ليوازيها نصياً (كتابياً)، وقد أطلق الناقد على هذه القصيدة بـ (المنمنمة) نسبة إلى ديوان الشاعر المعنون (مُنَمْنَمات)، ثم قدّم لها كشفاً رائياً مستخلصاً من طبيعة شعرية هذه القصيدة التي تعتمد على (الجملة الشعرية) التوخيمية والمركزة والخاطفة، والمُبَئِّرة التي تحتشد فيها الدوال احتشاداً سياقياً متضامناً ومتضافراً على المستويات كافة من أجل إنجاز أكبر قدر من حساسية التشكيل الشعري الجمالي داخل الحيز المكاني الضيق.

يُوصِّفُ الناقدُ المُنَمْنَمَةَ على أنها «فن تصويري عالي التزويق والإدهاش والإبهار يستغرق العمل على إنتاجها شهوراً طويلة من الجهد الفني والجمالي المركز والدقيق والحريف، وعلى الرغم من ذلك فقد تمكن من فك طلاسمها وحلِّ مغاليقها

وكشف أسرارها ورصد شبكة علاقاتها في غضون أيام معدودة، فأخرجها منمنمةً منمنمةً، وأعاد تشكيلها واحدة بعد أخرى وكأنه شاعرٌ/راءٍ ثانٍ يكتب المنمنمة من جديد.

الثالث: القصيدة اللوحة، التي يرى أنها أحد النماذج البنائية الشعرية الحديثة التي لا تخلو من رصيد ما في أشكال القصيدة العربية القديمة « غير أن الشاعر الحديث التقط الفكرة الأساسية التي تنهض عليها هذه القصيدة وراح يطور في أنموذجها، ويشتغل على خصوصيتها لتقديم رؤية جديدة في الكتابة الشعرية يمكن أن تناسب العصر».

تتشكل القصيدة اللوحة لدى الشاعر رعد فاضل من طبيعة التداخل الفني الإجناسي بين الشعر والرسم، ويعمل الناقد على اقتناص هذه اللوحات ليحولها إلى شعرية ناطقة عبر نماذج تحليلية يشتغل فيها عنصر التشكيل بأبعاده كافة، فقصيدة لوحة مثل:

دمعة الشاعرِ كبيرةٌ تُشبهُ طفلاً يتعلقُ بأهداب أمهِ

استغرق تحليلها صفحة كاملة، مما يدل على أنها اشتملت على مجموعة مقومات أهَّلتها لأن تكون قصيدة رائية بحق، ودلتْ- في الوقت نفسه- على سمات الناقد الرائي الذي تمكن من معاينة كل حرف رسم اللوحة وكل كلمة لونتها.

أما الفصل الثالث والأخير، فأجاب عن (سؤال القيمة الشعرية:السردي في الشعري)، وتركز في محور واحد عنوانه (القصيدة السردية)، التي عدّها الناقد واحدة من أهم التمظهرات الجديدة في قصيدة الحداثة وأخطرها إذ راح شعراء قصيدة الحداثة ولاسيما بعد شيوع نظريات السرد الحديثة بتقاناتها، وآلياتها، ومكوناتها، وعناصرها، يستثمرون ما أمكنهم ذلك من ممكناتها القابلة للشعر في سبيل تغذية مشروعاتهم الشعرية بطاقات جديدة.

ويبرز الشاعر رعد فاضل في قصيدته (محنة المؤلّف) واحداً من أهم شعراء القصيدة السردية الجديدة (قصيدة النثر خاصة) ذات الطبيعة الستراتيجية المختلفة والمغايرة ، التي لا يمكن رصد تحولاتها السردية ضمن رؤية مستمدة من طبيعة التعامل مع القصيدة الموزونة، فخطابها كثيف ومركّز إلى درجة يصعب معها النظر التقليدي في تجليات السردي في شعريتها كما هي الحال في قصيدة التفعيلة أو حتى القصيدة العمودية، وقد سعى الشاعر إلى استثمار طاقات السرد وإمكاناته الحكائية والتعبيرية في بنائها الشعري من خلال الاستجابة لأطروحة العنوان والوفاء بمتطلباته السيميائية الكثيفة والعميقة ذات الإحالة على تاريخ حافل بالمعاناة والكفاح والعمل المضني تعرّض له المؤّلفُ على أكثر من مستوى، واجتهدت القصيدة في الإجابة على أسئلته بالتوغل في استثمار الطاقة السردية في حكاية المحنة وتمثيلها شعرياً بوساطة قصيدة النثر التي تعد الأكثر اكتراثاً بالموضوع داخل إشكاليها النوعية والإجناسية.

واشتغلت القصيدة (محنة المؤّلف) على شبكة تقانات سردية وشعرية ودرامية تتلون وتتعدد وتتماهى بحسب طبيعة الحال الشعرية في كل مفصل من مفاصلها، وسعت بقصدية صياغية عالية إلى حشد كل هذه التقانات وتكثيفها وتشغيلها في إطار سردية القصيدة الشعرية وانفتاحها على ما هو متاح وممكن وفعال من عناصر السرد الشعري ومكوناته، عبر التفاعل مع ما يمكن للشعر أساساً أن يستوعبه من عناصر التشكيل السردي ومكوناته وتقاناته في سياق الاستعارة والتمثل والتوظيف والتداخل الإجناسي للوصول بتجربة القصيدة إلى أنموذجها الفني الجمالي المنشود على صعيد تجربة الكتابة وتجربة التعبير وفضاء المقولة الشعرية المبتغاة.

وقد كشف الناقد برؤية تحليلية عن فحوى القصيدة بدءً من عتبة العنوان، وعتبة التصدير مروراً بكل كلمة موحية، وجملة معبرة، ووقف عند كل شخصية تجسّدت فيها، وسجلّ حواراتها المتعددة والمتنوعة، ورصد التحولات المتعددة في فضاءات الضمير السردي، بعد أن أورد نص القصيدة كاملاً، ثم وزعه حسب محاوره في مقاطع وجمل وكلمات وفضاءات وفواصل نقطية وما إلى ذلك من مكونات القصيدة.

يقع الكتاب في مائة وأربعين صفحة من الحجم المتوسط، وهو كتاب يستدرج قارئه ويغريه بمزيد من المتابعة، واللذة، والفائدة، والجدة، والكشف، والتحليل، أمّا إذا أردنا أن نجمل القول فيه فيمكننا القول ومن دون تردد إنّه من النوع الذي (خفّ وزنُهُ وغلا ثمنُهُ).

الطفولة في السيرة الذاتية: دراسة مقارنة

محمد درويش عواد



«على هذه الأرض ما يستحق الحياة» عبارة قالها الشاعر المبدع محمود درويش وذهب إلى رقاده الأخير، عبارة ما زالت تشرق في نفوسنا كشمس ساطعة كل يوم لتعلمنا كيف نقبل على الحياة كأنها ربع ساعة لا أكثر، لا أن نعيش فيها كخيوط من الخوف في قماش الطمأنينة. تلك هي أسطورتنا الشخصية التي نسعى إلى تحقيقها في هذه الحياة، والتي لن تكون سخية معنا إذا تخلى كل منّا عن أسطورته الشخصية. وهذا ما نادى به باولو كويلو على لسان بطله سانتياغو عندما قال: «إن الحياة في الحقيقة سخية مع من يعيش أسطورته الشخصية»(1).

من رحم المعاناة يولد التحدي للواقع المعاش ويولد الإبداع والابتكار، هذه العبارة أثبتت نجاعتها عند الكثيرين من الفلاسفة و الأدباء والمبدعين في العالم، الذين وقعوا فريسة بين مخالب القهر والظلم والفقر والتشرّد في صغرهم، لكنهم كانوا يدركون أنّ قوتهم ستنمو وتتصاعد لأنهم أبناء الضوء، لذلك كانوا بعد أن حققوا أسطورتهم الشخصية نمناع هذه الحياة، وكانوا في صغرهم يتعربشون على حيطان الحياة كشجرة لبلاب، كانوا يعلمون معنى الحياة، ويحاربون من أجل الصعود إلى قمتها كما فعل سيزيف في أسطورته الخالدة، لم تكن حياتهم في صغرهم لذيذة كالخوخ، فلقد وقف أمام حياتهم في الصغر جبال من الظلم والقهر لم يستطع أحد منهم تحريك ولو حبة رمل منها، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها حرمان فدوى طوقان من العلم في سن صغيرة جراء وهم عشش في رأس أخيها يوسف، وهو ظلم ناتج عن جهل وتخلف وعادات أبت إلا أن تفعل فعلها حتى مع الصغار، ليغادروا أحلامهم و ينكسر صوتهم فجأة ولو لفترة مؤقتة، لكنها أبت أن يحدث لها ذلك، فراحت تعلم نفسها من خلال برنامج منظم، تخبرنا عنه بقولها: «كرّست ساعات الفجر لدراسة قواعد النحو والصرف، وقد أتممت جميع أجزاء (النحو الواضح) تأليف علي الجارم ومصطفى أمين، أتممتها كلها جزءًا جزءًا... بما في ذلك (البلاغة الواضحة) لنفس المؤلفين، وإذا كنت خصصت ساعات قبل الظهر لحفظ الشعر مع القيام بأعمال المنزل في آن واحد، فقد كرّست ساعات بعض الظهر للمطالعة المركزة، في تلك السنوات، ما بين 1931 – 1940 قرأت البيان والتبيين للجاحظ و(الكامل) للمبرد، وأمالي القالي والعقد الفريد، وكثيرًا ما غصت في كتاب (الأغاني) لأبي الفرج، كما قرأت كتب العقاد (الفصول) و(ساعات بين الكتب) و(مطالعات في الكتب والحياة) وكذلك قرأت طه حسين، وأحمد

أمين...»(2). وكان لأخيهم ابراهيم الدور المحوري في توجيهها نحو الشعر والقراءة، وبهذا جعل حاضرها «مرجًا أخضر وحقلاً من حقول القمح الواعدة»(3). وهذا جبرا إبراهيم جبرا يعيش في بئره الأولى محاطًا بالفقر في كل أشكاله، حتى غدت طبخة «الهيطلية» الأرز بالحليب حدثاً مهمًا وعرسًا بهيًا يفرح به كل أفراد العائلة، حيث يقول: «وفي صباح أحد الأيام، بعد أن ذهب أخي إلى المدرسة، بقيت مع أمي وجدّتي أرقب طبخة وعدتني أمي بها: «هيطلية» – أرز بالحليب. كانت بائعة الحليب قد طرقت بابنا، فاشترت أمي منها بالكيلة عدّت أوقيات صبّتها البائعة في الطنجرة. وكان هذا حدثاً مهمًا، لأن أمي تقول أن لا قدرة لها على شراء الحليب إلا في المناسبات وعند الضرورات»(4). وهو يجابه بالرفض الشديد من قبل أمه حين يطلب في صغره نصف قرش كي يشتري دفترًا وقلمًا، إذ تقول له: «وأنا من أين لي نصف قرش؟ يلاّ اقعد وكل، وبلا دفتر وبلا قلم»(5). ويخبرنا في موضع آخر عن قصة تبيّن تغلغل الفقر في حياة أسرته، فبعد حصوله على جائزة ثمينة من الدير وهي عبارة عن زوج من الأحذية من نوع (البوتين)، نتيجة مثابرته على الحضور إلى الكنيسة، تقرر العائلة بيع الحذاء لشراء بعض حاجيات العيد(6).

هذه الطفولة البائسة التي عاشها جبرا ابراهيم جبرا علمته الصمود والتحدي، علمته أن يحفر الصخر بأنامله الغضّة حتى يصعد مثل سيزيف نحو الأعلى، وهو مع كل ذلك يعلن عشقه لهذه الطفولة رغم قسوتها و مرارتها إذ يقول: «وكان لابد من أن أنتقي أحداثًا معينة بقيت تفرض نفسها على ذاكرتي، و تنضح في دمي برقة لا أستطيع تفسيرها، وجمال يتزايد مع الزمن، وشاعرية تزيدها الآلام توقدًا، ومفارقات تتوازى بغرابتها مع العشق الطفولي لكل دقيقة من تلك الحياة، تلك الحياة التي قد تبدو الآن في الكثير منها قاسية، وظالمة، ومرفوضة»(7).

إنّ للطفولة – رغم قسوتها عند البعض – شاعريةً جميلة تزيدها الآلام توقدًا، تزيد الإنسان نضجًا ووعيًا بالكون، تجعله يطارد أحلامه البسيطة حتى يحقق أسطورته الشخصية المنشودة، وهنا تكمن اللذة، وإلاّ ما جاء بسهولة يذهب بسهولة؛ لأننا لم نتعب في تحقيقه.

لقد علّمنا بعض كتّاب السير أن للطفولة مذاقًا لذيذاً بطعم الخوخ، على الرغم من قسوتها وظلمها لهم أحيانًا، فرُحنا نعبّ من فيض طفولتهم لا نروى، ورحنا نحيا تلك الطفولة بكل مرارتها وقسوتها، ربما لأنها طفولتنا نحن، ورحنا نطارد فراشات أحلامهم في حقول الحياة، ربما لأننا نحن تلك الفراشات، سكّنا بيوتهم الخالية من أي مظهر من مظاهر العيش الرغيد، وحلمنا معهم بتحقيق مستقبل مشرق واهب الحياة حتى حققوه، وتعلمنا منهم معنى الصبر والتحدي، وعانقنا أيديهم حتى صافحنا الحياة فابتسمت لهم ولنا أخيرًا. تلك هي رسالتهم إلينا نحن القراء، نقلوها إلينا بلغة ساحرة كأنها نيسان ضاحك حين يلبس الأرض عباءته الخضراء الجميلة، فاستفاق الجمال فينا وازدهرت الأحلام في دمائنا وغنّى لنا الوجود.

لقد حاول البعض الآخر من كتّاب السير – و هم قلائل – أمثال محمد شكري في كتابه (الخبز الحافي) كسر حواجز المسكوت عنه في حياة المهمشين والهامشيين في عالمنا العربي – كما يرى بعض النقاد – فراحَ يعلن بكل صراحة وابتذال عن تفاصيل طفولته البائسة التي عاشها، وذلك من خلال اقترافه لكل ما هو محرم ولا أخلاقي، نتيجة شعوره بالضياع وسط عائلة يقودها والد لا يعرف الرحمة وليس في قاموسه سوى الألفاظ البذيئة، ومعاملة قاسية لأولاده وزوجته الذين يحلمون بقطعة خبز، وهذا المشهد يبرز بوضوح في قوله: «دخل أبي .وجدني أبكي على الخبز. أخذ يركلني و يلكمني: - اسكت، اسكت، اسكت، ستأكل قلب أمك يا ابن الزنا»(8) ، و هو في موطن آخر «يضرب أمي بدون سبب أعرفه. سمعته مرارًا يقول لها: سأهجرك يا ابنة... دبري أمرك وحدك مع هذين الجروين»(9)، كما أنه يقتل أحد أبنائه حتى يموت، وكما أنّ الوالدة لا حول لها ولا قوة ، تنصاع لأوامر زوجها، وتحيا معه خاضعة ذليلة مستسلمة لا تنبس ببنت شفة أمامه، فهو غول أصابه الصرع يخافه كل من في المنزل. كما أنّ الكارثة الكبرى التي تحياها الأسرة تكمن في الفقر الذي عقد مع أسرته عهدًا أبديًا، لا يتخلّى من خلاله كلٌّ واحد منهم عن الآخر مهما كانت الأسباب، والمشهد الآتي يوضح ذلك بوضوح، إذ يقول محمد: «نزلت إلى المدينة. أحبُّ حركتها. في السوق البراني أكلت أوراق الكرنب، قشور البرتقال وبقايا

فواكه عفنة»(10). وفي مشهد آخر يقول: «تصحبني معها إلى السوق الكبير. نشتري ركامًا من خبز يابس يبيعه المتسولون تحت شجرة ضخمة قرب ضريح سيدي المخفي . تطبخه في الماء، مع قليل من الزيت والتوابل. أحيانًا في الماء وحده»(11). في ظل هذه الأجواء لجأ محمد إلى السرقة كي ينال الطعام، ثم عمل في أعمال عدة كي يستطيع توفير لقمة العيش له ولأمه وإخوته، لكن والده كان يقبض ثمن عمله كي ينفقها في ملذاته، تعمل أمه أيضًا في السوق، لكن والده كان يستغلُّها أيضًا، لذلك أحلّ محمد الحرام بقوله: «سأسرق كل من يستغلّني حتى ولو كان أبي أو أمي»(12)، وراح يدخن الكيف و يشرب الخمر ويدخن السجائر في الخفاء، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تعداه إلى ما هو أعظم، إذ تطغى قصص الجنس على العديد من صفحات حياته وهي كثيرة في الكتاب، وهو جنس مع المرأة والحيوانات وحتى الشجرة لم تسلم من شرّه، وهو في كل ذلك يبتعد بقصصه الفاضحة عن أي معنى ديني أو أخلاقي، يكتبها كما عاشها بتفاصيلها المملة، بعيدة كل البعد عن أي سحر لغوي قد يجذب القارئ إليها.

و بعد، لا بدّ لنا أن نقف أمام سؤال جوهري: ما الذي قدّمه محمد شكري في سيرته الذاتية للأدب العربي ولنا نحن القراء؟ أقول – وهي وجهة نظر شخصية – إنّ محمد شكري لم يقدم لي على الأقل سوى قصص لا أخلاقية، وسوى حياة نعرفها تمام المعرفة، ونرى بعض أبطالها أمامنا، لكنها لا تجوز أن تنشر وتكتب في ميدان الأدب العربي المعاصر. إنني لم أستطيع الظفر بلغة أدبية راقية في الكتاب، ولم أظفر بقصة شائقة أستطيع تعليمها لأبنائي أو طلابي، وقد يقول البعض إنها ليست وظيفة الأدب، وإن كنت اختلف في الرأي مع وجهة النظر هذه، فإنني على الأقل أبحث عن جماليات الكتابة العربية التي عشقناها منذ الصغر وتعلمناها على أيدي كبار الكتّاب المبدعين، وإن طالبني البعض بالتخلي عن الأمرين معًا – وظيفة الأدب و جماليات الكتابة الإبداعية – فما الذي ابتغيه من القراءة؟

لقد عانى البعض من كتّاب السير في طفولتهم من آلام الفقر والظلم والتشرّد، لكنهم نقلوا ألينا تلك الصورة بلغة مؤدبة قصدوا من خلالها تعليمنا وتعليم جيل بأكمله، وذلك من خلال وضعها في قوالب لغوية بارعة. إنهم عاشوا بؤس الطفولة كما عاشها محمد شكري – مع اختلاف في بعض تفاصيلها – مع ذلك نقلوا إلينا تلك المشاهد من حياتهم الطفولية بلغة تنم عن احترام ذواتهم واحترام قرائهم. فلا يظن محمد شكري في قبره أنّه الأوحد على هذه البسيطة التي عاش طفولة بائسة، وقد يقول البعض معي: ليته لم يتعلم القراءة والكتابة طيلة حياته(13)، حيث أنّ للقراءة والكتابة احترامهما الخاص، فقد سمعت عن أحد العلماء أنّه إذا أراد القراءة أو الكتابة ، قام ولبس لباسه الكامل احترامًا وتقديرًا لما سيقرأ أو يكتب.

وبعد، هذه جولة في طفولة بعض كتّاب السيّر الذاتية، قدّمت فيها رأيي الشخصي والذي لن أفرضه على أحد، إنما فرضه عليّ احترامي لما أقرأ واحترامي لما أكتب.

الهوامش:

1- باولو كويلو: الخيميائي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط7، 2005، ص 186

2- فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة (سيرة ذاتية)، دار الشروق، ط2، 1985، ص 80

3- المصدر السابق، ص 75

4- جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى، دار الآداب – بيروت ، ط1، 2009، ص18

5- المصدر السابق، ص25

6- المصدر السابق، ص 76 – 80

7- المصدر السابق، ص 12

8- محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي – بيروت، ط6 ، 2000، ص9

9- المصدر السابق، ص12

10- المصدر السابق، ص 15 – 16

11- المصدر السابق، ص18

12- المصدر السابق، ص30

13- لم يتعلم محمد شكري القراءة والكتابة إلا بعد أن تجاوز عمره العشرين عامًا.

«الأزمة المالية العالمية: نهاية الليبرالية المتوحشة»

هيا صالح

يناقش كتاب «الأزمة المالية العالمية: نهاية الليبرالية المتوحشة» للباحث والكاتب د.سميح مسعود، جملة من المواضيع ذات الصلة بالأزمة العالمية الراهنة، بدءاً من تقديم خلفية عامة للكشف عن الأزمات التي واجهت الرأسمالية في الماضي، مروراً بتبيان البوادر الأولية لأزمة الرهن العقاري في الولايات المتحدة، ثم التعرّف على تداعيات الأزمة المالية العالمية والحلول التي طُرحت للخروج منها، وصولاً إلى إعطاء صورة عن انعكاسات هذه الأزمة على الدول العربية ومن ثم تحليل أوضاع البنوك الإسلامية في ظل الأزمة العالمية الراهنة.

في مناقشته أزمةَ الرأسمالية، يشير الباحث في كتابه الصادر عن المركز الكندي لدراسات الشرق الأوسط (مونتريال) ودار الشروق بعمّان (الأردن) العام 2010، إلى أن الرأسمالية منذ نشأتها كانت تحمل في طياتها بذور أزمات كثيرة تجاوزت المئات في أقل من قرن، ولذا تجرعت الدول الرأسمالية تجاربها المرّة، وكانت أزمة الكساد الكبير في حقبة الثلاثينيات من القرن الفائت أخطر وأبرز أزمة عمّت مختلف دول العالم، وانهارت بسببها الأسواق المالية، وتضخمت أعداد العاطلين عن العمل في الولايات المتحدة الأميركية وبريطانيا وغيرهما من الدول، كما انهارت بسبب هذه الأزمة كل الافتراضات النظرية للاقتصاد الحر التي قامت عليها النظرية الاقتصادية الكلاسيكية، لأنها ساعدت على حدوث الأزمة.

ويرى مسعود أن تيار الليبرالية الجديدة صعد مع انهيار النظرية الكينزية التي اهتمت بشروط اقتصادية مخالفة للمدرسة الكلاسيكية. وهو تيار يتمثل في مدرسة النقديين التي تقرّ في أسسها النظرية بأن الحرية أساس حياة الفرد والمجتمع، وأن الضوابط هي الاستثناء. وفي مجال دعمه لهذه النظرية اعتمد «ميلتون فريدمان» زعيم الليبراليين الجدد في أطروحاته على أفكار «آدم سميث»، مبرهناً على كفاءة نظام السوق الحر، وإمكانية نمو الرأسمالية بمعدلات عالية من دون الحاجة إلى تدخل الدول.

يؤكد الباحث أن الليبرالية الجديدة قوّضت طيلة العقود الثلاثة الماضية مسلّمات السوق، وساهمت في ظل غياب القيود والمراقبة والقوانين الصارمة في تنامي النزعة غير الأخلاقية في الأسواق، كما سنّت قواعد جديدة تُسَوّغ أفعالَ المغامرين والمضاربين في تحقيق المكاسب السريعة، وشجّعت بهذا على المضاربات والرهانات المالية، واستغلال القلة من مدراء البنوك وصناديق التحوط والصناديق الاستثمارية المالية، على الأرباح الكبيرة والأجور الخيالية، وعدم القدرة على تحقيق التوازن بين عنصري الكسب والاستقرار، ما قاد إلى توسع التوحش الرأسمالي.

لكل هذا، كما يرى الباحث، ساعدت الليبرالية الجديدة على ظهور أزمات بنيوية كثيرة تمخضت عنها نتائج كارثية هزت أركان الرأسمالية في العمق. ففي ما يخص أزمة الرهن العقاري، وفي إطار الحرية الاقتصادية التي رفعت لواءها الليبرالية الجديدة، تم تحرير أسواق الرهن العقاري في أوائل الثمانينيات في الولايات المتحدة وفي العديد من الدول الرأسمالية، بإلغاء القواعد التنظيمية التي وُضعت في الحقبة الكينزية، وتجاوز الحدود القصوى لقيمة القروض العقارية، وأسعار الفائدة وفترات السداد، ووُضعت أيضاً قواعد ملزمة

كاتبة أردنية.



لترشيد استخدام الائتمان في أسواق الرهن العقاري، وقد ترتب على هذه الإجراءات الجديدة، إنشاء سوق ثانوية للرهن العقاري.

وقد تُوِّجت هذه الإجراءات، مع بداية الألفية الجديدة، بحسب مسعود، بتوسيع ملحوظ في تطبيق سياسة تحرير الأنظمة البنكية، واتباع سياسة نقدية توسعية لزيادة وتيرة النشاط الاقتصادي، حيث تم خفض معدلات الفائدة إلى مستويات متدنية، وأدت زيادة السيولة في الأسواق، وزيادة فترات السماح للقروض، إلى توسع المصارف التجارية في منح القروض البنكية. وتشير بيانات بورصة «ناسداك» (نظام تحديد الأسعار المؤتمت التابع للمؤسسة القومية لوسطاء الأوراق المالية في الولايات المتحدة الأميركية) المتاحة في هذا الشأن إلى أن إجمالي قروض الأفراد فقط من المؤسسات المالية غير المصرفية قد ارتفع في العام 2007 بما يزيد على ضعف ما كانت عليه بالثمانينيات.

وهكذا تراكمت قروض الرهن العقاري وبلغت مستويات غير مألوفة، لكن مع استمرار التدهور في أوضاع سوق المساكن في الولايات المتحدة الأميركية، زادت حالات توقف المقترضين عن الدفع، وتزامن مع هذا ظهور ضعف كبير في مقدرة البنوك على تمويل الشركات والأفراد، الأمر الذي أدى إلى توقف عمليات الإقراض العقاري وظهور أزمة مالية خطيرة على السطح في سوق الرهن العقاري الأميركية، أخذت تكبر ككرة الثلج وتعمل على تهديد قطاع العقارات والبنوك والأسواق المالية في العالم أجمع، بسبب ارتباط عدد كبير من المؤسسات المالية، بخاصة في أوروبا وآسيا، بالسوق المالية الأوروبية، وانتشار حزم الرهانات العقارية الأميركية على شكل سندات معززة بضمانات إضافية في أغلبية دول العالم، ولهذا قررت جميع البنوك الأوروبية، وكثير من البنوك الآسيوية، تجميد صناديقها العاملة في المجال العقاري في الولايات المتحدة الأميركية.

ويشير الباحث إلى أنه مع توالي تداعيات «الفقاعة العقارية» ألقى استمرار هبوط أسعار الأوراق المالية المرتبطة بالرهن العقاري بظلاله القائمة على الأسواق المالية، وتزامن معه ارتفاع في فروق العائد في شرائح السوق الأخرى ذات الصلة ارتفاعاً حاداً، وتضاعفت في الوقت نفسه المخاوف في الأسواق المالية نتيجة تسرب أزمة الائتمان العقاري إليها، والإعلان عن تعثر العديد من البنوك الكبرى، وبلغت هذه الأمور ذروتها مع انهيار صندوقي تحوط لمصرف الأعمال الأميركي «بير ستيرنز»، وحدوث انهيارات مالية في «وول ستريت» العام 2007، ومن ثم امتدت هذه الانهيارات إلى الأسواق العالمية.

يناقش الكتاب جملة من الحلول المطروحة للخروج من الأزمة، حيث ظهرت تحركات على الصعيد العالمي لمواجهة الأزمة، انطوت على حلول محددة تمركزت حول نقطتين:

أولاهما: زيادة التدخل الحكومي في النشاط الاقتصادي من خلال تنفيذ برامج إنقاذ عاجلة لمواجهة الأزمة المالية العالمية، بهدف ضخ الدماء في عروق اقتصاديات الدول المتضررة، وتجاوز الآثار السلبية لانهيارات الأزمة، ومنع انهيار الثقة بالقطاع الخاص؛ وثانيهما إصلاح النظام المالي العالمي، وقد تبلور هذا التوجه، بحسب الكتاب، في إطار مجموعة العشرين (24) من أجل الحد من تدهور الأوضاع التي يواجهها الاقتصاد العالمي جراء الأزمة المالية، وقد عقدت المجموعة قمتين الأولى في العام 2008، والثانية في العام 2009.

وفي إطار تحليله لانعكاسات الأزمة المالية العالمية عند اندلاعها على البلاد العربية، يرى مسعود أن جهات عربية رسمية وغير رسمية، هونت من حجم الكوارث المترتبة على الأزمة، وأكدت أن الدول العربية بمنأى عن الخسائر التي تعرضت لها الدول الأخرى، مشيراً إلى أن الواقع كشف غير ذلك، فهناك حقيقتان تُظهران تأثر الدول العربية بالأزمة، الأولى: اتساع دائرة اندماج الاقتصاديات العربية مع الأسواق المالية الدولية تحت مظلة العولمة، تجعلها غير بعيدة عن الأحداث التي تجتاح العالم، ولا تمكنها بأي حال من الأحوال من تفادي تداعيات تقلبات الأسواق العالمية، وانعكاسات صدماتها السلبية، بخاصة في مجال الإيداعات النقدية العربية في مصارف الدول الغربية، وفي مجال استثمار الفوائض المالية الخليجية الضخمة في الأسواق الخارجية، وبخاصة الصناديق السيادية.

والحقيقة الثانية أن شدة اعتماد الاقتصاديات العربية على الولايات المتحدة الأميركية ودول الاتحاد الأوروبي، تصديراً واستيراداً، يجعلها شديدة الحساسية لأي تغيرات اقتصادية ومالية خارجية، بخاصة في مجالات تقلبات أسعار الصرف والتضخم والتغييرات في أسعار النفط، وفي السياسات المالية والنقدية.

ويتضح من هاتين الحقيقتين، كما يؤكد الكتاب، أن الدول العربية لم تكن بمنأى عن الآثار السلبية لتداعيات الأزمة المالية الدولية التي تلاحقت بمتواليات موصولة بالكساد العميق، ولكن المشكلة في الدول العربية هي غياب الشفافية، وقدرة الأجهزة الرسمية وغير الرسمية على خلط الأحداث في لعبة تحليلات مظللة تناقض الحقيقة.

كذلك، يناقش الباحث المقولات التي روّجت إلى أن طوق النجاة من الأزمة يتمثل في البنوك الإسلامية، مشيراً إلى عدم دقة هذه المقولات، لأن البنوك الإسلامية قليلة العدد لا تزيد على 300 بنك ومؤسسة موزعة على 60 دولة، تقدر قيمة أصولها بنحو 800 مليار دولار، وهو مبلغ قليل مقارنة مع المصارف العالمية، ثم إن البنوك الإسلامية تواجه تحديات كثيرة في مجال عملها حددها مجلس الغرف السعودية بأحد عشر تحدياً، منها مثلاً، وجود مفاهيم غامضة حول بعض المعاملات المالية الإسلامية كونها حلالاً أم حراماً، نظراً لعدم وجود رأي شرعي موحد بشأنها من قبل علماء الدين الشرعيين، إضافة إلى عدم وجود رقابة شرعية داخلية قوية، أو عدم التزام بعض هذه البنوك بالإجراءات والخطوات الشرعية عن تقديم الخدمات.

ينطوي هذا الكتاب، بما اشتمل عليه من إحصائيات ومراجع ومصادر توثق لكل شاردة وواردة فيه، ولما انطوى عليه أسلوب الكاتب من تحليل عميق ونافذ لهذه للأزمة المالية العالمية الراهنة، التي هي ثمرة مرة من ثمار الليبرالية المطلقة التي تركت عوامل السوق على الغارب، مُنْعَتِقَةً من قيود وتدخلات الأنظمة الرقابية المالية، وانعكاساتها، على أهمية كبيرة، بخاصة أن الباحث يجتهد في تقديم الحلول التي تساعد في الخروج من الأزمة، وأبرزها إعادة بناء النظام المالي العالمي على أسس جديدة تتسق مع مواقف الدول الناشئة التي أصبحت مطالبها الآن أكثر إلحاحاً، بل إنها غدت فرضاً لازماً لمصلحة كل دول العالم للتخلص من الليبرالية المتوحشة، وتأسيس نظام جديد تساهم فيه كل الدول بالمسؤوليات والقرارات والواجبات، بما يساعد على ميلاد نظام متعدد الأقطاب يعمل على تشكيل خريطة جديدة للاقتصاد العالمي.

العمق الاستراتيجي: موقع تركيا ودورها في الساحة الدولية

عرض: د. فتحي محمد درادكة*



تأخرت ترجمة كتاب وزير الخارجية التركي أحمد داود أوغلو عشر سنوات حتى رأت النور في عالمنا العربي، وهذا يعكس الأزمة الكبيرة التي نعيشها، ومدى الاستفادة من الإصدارات الحديثة ومواكبة التطورات والأحداث في العالم، وهذا ما يثبت لنا على الأهمية الكبيرة للترجمة وضرورة الدعوة لترجمة ما يصدر في العالم من دراسات وأبحاث مهمة، ويمكن الاستفادة منها في عالمنا الذي نعيش فيه، وألا نكون خارج المنظومة العالمية في الإبداع والابتكار والتقدم.

يحوي كتاب «العمق الاستراتيجي: موقع تركيا ودورها في الساحة الدولية» ستمئة «600» صفحة من القطع المتوسط (الترجمة العربية)، وفي الأصل يحوي الكتاب أربعمئة وخمسين «450» صفحة (النص التركي)، ووصلت طبعات الكتاب إلى ست وأربعين (46) طبعة، وهذا يؤشر على الأهمية الكبيرة التي يعكسها الكتاب على صعيد السياسة التركية وجوهرها في هذا الوقت خصوصاً، بعد أن تولى مؤلف الكتاب «أحمد داود أوغلو» حقيبة الخارجية في العام 2009، وكان قبلها مستشاراً لرئيس الوزراء التركي، ليطبق نظريته على أرض الواقع.

انطلق اوغلو في نظريته من الأهمية الكبيرة للروابط التاريخية في توثيق العلاقات بين الدول، ويؤكد على أنّ تركيا لا يمكن أن تبقى مجرد جسر بين الشرق والغرب، وبين أوروبا وآسيا، وبين الإسلام والمسيحية، ويركز على أنه لا بد لتركيا أن تكون مركزاً لتمارس دورها المحوري، لهذه الأسباب انطلقت مبادرات تركيا لتكون عنصراً فاعلاً في سياستها الإقليمية والدولية، ومن هذه الرؤية انطلق اوغلو في مساعي للوساطة بين كل المتنازعين في المحيط الاقليمي لتركيا لحل مشكلاتهم، ومنع انفجارها، وترى تركيا أنها معنية بكل ما يجري في محيطها، لأنه يؤثر فيها، وعليها ألا تنتظر ليصل الحريق إلى بابها، بل أنْ تمنع حتى الحريق من الاشتعال.

ويؤكد اوغلو على أنّ العضوية التركية في الاتحاد الأوروبي يجب ألا تتم عبر التخلي عن هويتها وعن عمقها الجيو- ثقافية (ص584)، وعندما تولى منصب وزارة الخارجية التركية قال:

* باحث وأكاديمي أردني في جامعة الإسراء الخاصة.

(إن تركيا لديها الآن رؤية سياسية خارجية قوية نحو الشرق الأوسط والبلقان ومنطقة القوقاز. سنسعى لدور إقليمي أكبر، ولم نعد بلد رد فعل).

ينطلق اوغلو من ثوابت «الرؤية الحضارية» التي يؤكد من خلالها على نظريتين: الأولى: أن الثقة بالذات الحضارية مصدر قوة للدولة خصوصاً إذا تجاوزت الدولة عقد النقص، وبالتالي التغلب على الشعور بالدونية تجاه الطرف الآخر... والثانية لكي تنجح في إدارة العلاقات يتعين مراعاة التوازن الدقيق بين قوة الأمر الواقع وقوة الحق الأصيل، وبالتالي لا يجوز المغامرة بمواجهة قوة الأمر الواقع دون استعداد كاف، كما لا يجوز التفريط بقوة الأمر الواقع، والقوة الأصلية للدولة في ضوء موازين القوى التي تتحرك باستمرار، ولا تعرف السكون والجمود.

قسمّ أوغلو كتابه إلى ثلاثة أبواب، جاء الأول بعنوان الإطار المفاهيمي والتاريخي، حيث اشتمل على ثلاثة فصول تناولت مقاييس القوة والتخطيط الاستراتيجي، واستعرض في هذا الباب معادلة القوة والعناصر الثابتة والمتغيرة لهذه القوة، وتطرق إلى العنصر البشري ومدى تأثير هذا العنصر على صناعة الاستراتيجية، وحلل اوغلو عناصر قوة تركيا وأوضح قصور الاستراتيجية التركية، كما عرض للإرث التاريخي للسياسة التركية وتطوراتها بعد انتهاء الحرب الباردة.

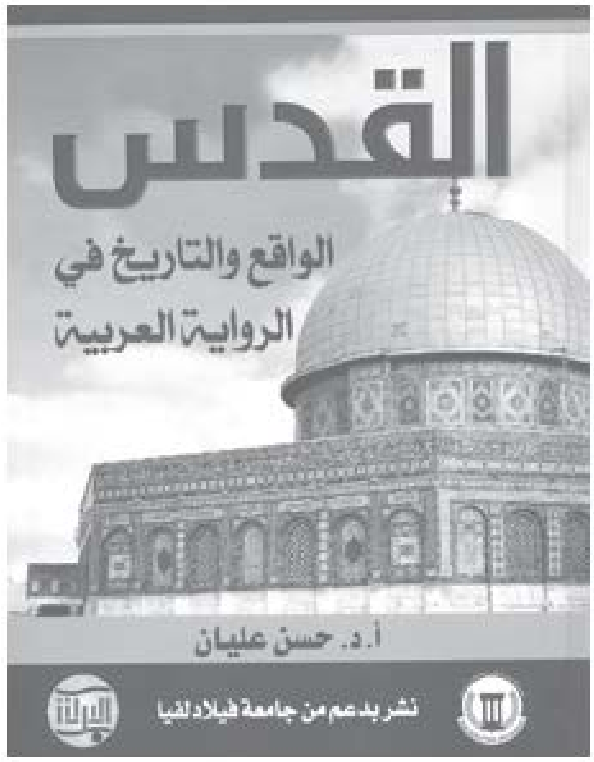
حمل الباب الثاني عنوان: «الإطار النظري: الاستراتيجية المرحلية والسياسات المرتبطة بالمناطق الجغرافية» قسم الباب إلى أربعة فصول شرح فيها نظرية العمق الاستراتيجي وعناصرها، ركز فيها على العمق الاستراتيجي لتركيا في المناطق الجغرافية المحيطة بها... وعرض للاستراتيجيات العالمية بعد الحرب الباردة، ومدى الأهمية للعامل المكاني في ملء الفراغ الجيوسياسي، وحلل الأهمية الإستراتيجية البرية والبحرية لتركيا والمناطق القريبة منها مثل البلقان، والشرق الأوسط، والقوقاز، والأحواض البحرية القريبة من تركيا، البحر الأسود، وشرق المتوسط، والخليج العربي، وبحر قزوين، وعرض للاهمية التي تلعبها تركيا بالنسبة للمناطق القارية مثل أوروبا وشمال أفريقيا وآسيا، وعرض للعوامل المحددة لعمق تركيا الآسيوي والإفريقي.

احتلّ الباب الثالث على الجزء الأكبر من الكتاب، وعرض فيه أوغلو للوسائل والاستراتيجيات والسياسيات الإقليمية والعالمية التي ستحقق لتركيا مكانتها في الساحة الدولية. قسمّ الباب إلى خمسة فصول احتوت على: الارتباطات الإستراتيجية لتركيا وأدوات سياستها الخارجية، ودور تركيا وأدوات سياستها الخارجية. ودور تركيا في حلف شمال الأطلسي، ومنظمات الأمن والتعاون الأوروبية والمؤتمر الإسلامي، وما تمثله هذه المنظمات من تعاون وتأثير جيوثقافي وجيوسياسي بين افريقيا وآسيا، ومنظمة التعاون الاقتصادي التي تمثل العمق الآسيوي والإفريقي ومجموعة العشرين.

وتطرقت بقية الفصول إلى التطورات الإستراتيجية في البلقان والشرق الأوسط وآسيا الوسطى في ظل توازن القوى الأورو-آسيوية، والإتحاد الأوروبي، وتحليل دقيق للعلاقات التركية مع الإتحاد الأوروبي. مما لا شك فيه أن هذا السفر يمثل المرجعية الأساسية للسياسة الخارجية التركية في الوقت الحاضر ومدى التدخلات التركية في محيطها الإقليمي، وهذا ما يؤكد -بلا مجال للشك -أن السياسة التركية تغيرت وأصبحت تركيا لاعباً قوياً في المنطقة والاقليم ولا يمكن تجاوز هذا اللاعب الجديد القديم.

---

* أحمد داود أوغلو، العمق الاستراتيجي: موقع تركيا ودورها في الساحة الدولية، ترجمة محمد جابر ثلجي وطارق عبد الجليل؛ مراجعة بشير وبرهان كوروغلو، بيروت: الدار العربية للعلوم، الدوحة : مركز الجزيرة للدراسات، 2010.



القدس الواقع والتاريخ في الرواية العربية

د. حسن عليان

صدر كتاب: "القدس الواقع والتاريخ في الرواية العربية" للدكتور حسن عليان، عن دار البركة للنشر والتوزيع في عمان، وبدعم من عمادة البحث العلمي والدراسات العليا في جامعة فيلادلفيا عام 2012.

يقع الكتاب في 4040 صفحة من القطع الكبير، يضمّ مقدمة، وتسعة فصول، وخاتمة، وجاءت عناوين الفصول على النحو الآتي: أورشليم الجديدة وتزوير التاريخ، روح الأصالة والمقاومة، القدس: ثنائية الرؤية والانتماء وحركة المقاومة، سوناتا لأشباح مدينة القدس– سوناتا الحياة والموت، الواقع والانتماء، الطرد القسري ورحلة الاغتراب، القدس بين الواقع واليوتوبيا ومعالم التاريخ، تماهي الروح والجسد، جماليات المكان بين الحقيقة والتزوير وعقلية الجيتو المطعون.

هزاع البراري روائيا

إبهار قاسم الطراونة

صدر كتاب "هزاع البراري روائياً" للباحثة إبهار قاسم الطراونة، عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، بدعم من وزارة الثقافة عام 2012.

يقع الكتاب في 255 صفحة من القطع الكبير، وهي دراسة جامعية لنيل درجة علمية، وتعالج هذه الدراسة تجربة هزاع البراري الأدبية، بدءاً من سيرته الذاتية والعلمية، وإسهاماته الإبداعية، إلى عناصر الرواية الفنية: المكان، والأحداث، والبطولة، ثم النسيج اللغوي، وفن صياغة اللغة الشعرية وتعددية الأصوات.





علامات في الأدب الفلسطيني المعاصر

د. حسين جمعة

صدر كتاب "علامات في الأدب الفلسطيني المعاصر" للدكتور حسين جمعة، عن دار الينابيع للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة عام 2012.

يقع الكتاب في 176 صفحة من القطع المتوسط، ويتناول الأعمال الإبداعية الفلسطينية على النحو الآتي: رواية "النهر الغريق" لصخر أبو نزار، ورواية "جبل نبو" لعزت الغزاوي، ورواية "إسماعيل" لأحمد حرب، ورواية "اجتياح إسماعيل" لصالح صالح، ورواية "بني بلوط" لمحمد علي طه، والمجموعة القصصية "الغسل البري" لمحمد علي طه، وقراءة في مجموعات محمود شقير القصصية، ورواية "ستون عاماً" لسلمان الناطور، والمجموعة القصصية "في شرفتها" لحسن حميد، وبدايات غسان كنفاني القصصية، والمجموعة القصصية "دروب جميلة" لأكرم هنية، ورواية "رحلة ذات رجل شرقي" لسناء أبو شرار، ونصوص "إذا لم تكن لك حبيبة" لزياد خداش.

مرايا الليل – قصص

سمير أحمد الشريف

صدرت المجموعة القصصية "مرايا الليل" للقاص سمير أحمد الشريف، بدعم من وزارة الثقافة عام 2011.

تقع المجموعة القصصية في 96 صفحة من القطع المتوسط، وتضم في قصص: لحظات، محطات، حالات، نصوص (وهي إحدى عشرة قصة قصيرة جداً)، وتوقيعات، وقصص قصيرة جداً (وهي ثلاث وعشرون قصة قصيرة جداً).



قبل أن نتبرم

◄ جمال ناجي

نتبرم من شح جمهور الشعر.

لكننا في جلساتنا نحافظ على تماسكنا وتمسكنا بأهمية الشعر، وضرورة اكتظاظ المريدين أمام منابره، فندّعي بأنّ جمهوره "نوعي"، ومن الطبيعي أن يكون عدده قليلاً، وأن تخلو مقاعد مستمعيه إلا من نخبة واعية فاهمة لمعانية ولرسالته الإنسانية والوطنية.

نجرؤ ونقول هذا، على الرغم من أن جمهورنا النوعي كثيراً ما نقوم باستدعائه عن طريق مذكرات جلب أدبية مهذبة. نستدعيه حتى لو كان منهمكاً في أعماله خلف مكاتبه، بغية اتقاء فضائح خلو القاعات والمقاعد في حضرة الشعراء.

كم هو محرج أن نستدعي الموظفين ونستعين بهم لرتق ثياب أمسياتنا الممزقة، وكم هو بائس أن نتفاخر بعدها بأمسياتنا التي.. كانت مذهلة، وبالحضور النوعي الكثيف، وما لقيته القصائد من صدى وترحاب يثيران في النفس إحساساً بالخشوع!!

الحديث هنا عن الشعر والشعراء العرب عموماً وليس الأردنيين فقط، لأن الحال واحد.

ثمة استثناءات بالطبع، لكنها قليلة جداً: حالات استطاع أصحابها اختراق حواجز المقربين، فأحدثوا دوياً أرغم الجميع على الانتباه والاهتمام والاحترام، بل لو أراد بعضهم عدم السماح بحضور أمسياتهم إلا بتذكرة دخول لغصّت القاعات بالحضور. غير أن هذه الحالات نادرة، لا يتجاوز عدد أصحابها أصابع اليد الواحدة في الوطن العربي كله.

الجمهور من ناحيته، يتحدث عن ندرة الشعراء على الرغم من أننا نكاد نتعثر بهم ونحن سائرون في طريقنا، فكيف يدعي الجمهور ندرة الشعراء؟ ولماذا يتمنى لو أنه يظفر بحضور أمسية شعرية "مثل الأوادم"؟

كلام يثير الحفيظة، وجمهور غريب عجيب.

◄ روائي أردني.

هكذا يقول الشعراء، لكن الجمهور يتمترس في مواقعه بعيداً عن الأمسيات التي تقام، مع إبداء الرغبة المعلنة في الاستماع إلى أمسية شعرية "تملا رأسه" وتشعل نيران روحه، وتوقظ إحساسه بالجمال والحياة والحب والثورة على كل ما هو زائف في اللغة والسياسة والثقافة وطبقات الصوت، وبؤس التقليعات الشعرية التي يخرج الشعراء خلالها من جلودهم.

إدانة الجمهور ومعاقبته جراء امتناعه عن حضور أمسيات الشعر غير واردة، فضلاً عن استحالتها، إذ ثمة أسباب ينبغي معالجتها، قبل توجيه اللوم إلى الجمهور الذي يفضل في كثير من الأحيان لعب الزهر على الاستماع الى الشعر.

والعمل؟

المسألة ليست سهلة، لكن بدايةً، يمكننا التوقف عن عرض محاصيلنا الشعرية في الأسواق، ثم تفريغ أنفسنا لبعض الوقت، مثلما تفعل أمهاتنا وزوجاتنا، ونقوم "بتنقيه" هذه المحاصيل من التراب والحصى والسوس والقشور اليابسة.....

يمكننا أيضاً، إشهار ضجرنا والتسليم بأن هذا الكمّ من الشعر والشعراء بات مدعاة تساؤل حول الجدوى ومبررات الكثرة وضروراتها، إذا لم تكن أصيلة خالية من الشوائب والزؤان.

ربما آن الاوان للتوقف عن افتعال الإعجاب بمن يختشبون الشعر، وربما بات من الضروري إجراء تقطير حقيقي للشعراء، قبل تقديمهم إلى الجمهور الذي نريد استعادته بقوة الإبداع.. لا بقوة الضغط والتخجيل.